ਗਾਇਨ ਕਲਾ

ਡਾ. ਯਸ਼ਪਾਲ ਸ਼ਰਮਾ

PUNJABI UNIVERSITY PATIALA

ਪਬਲੀਕੇਸ਼ਨ ਬਿਊਰੋ
ਪੰਜਾਬੀ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਪਟਿਆਲਾ

ਗਾਇਨ ਕਲਾ

ਲੇਖਕ
ਡਾ. ਯਸ਼ਪਾਲ ਸ਼ਰਮਾ

ਪਬਲੀਕੇਸ਼ਨ ਬਿਊਰੋ
ਪੰਜਾਬੀ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਪਟਿਆਲਾ

GYAN KALA *(Punjabi)*

by

Dr. Yashpal Sharma
Senior Lecturer, Department of Music
Punjabi University Patiala

ISBN 81-7380-706-X

2011
ਕਾਪੀਆਂ : 550
ਮੁੱਲ : 250-00

ਡਾ. ਏ. ਐਸ. ਚਾਵਲਾ, ਰਜਿਸਟਰਾਰ, ਪੰਜਾਬੀ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਪਟਿਆਲਾ ਨੇ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਿਤ ਕੀਤੀ
ਅਤੇ ਆਜ਼ਾਦ ਔਫਸੈਟ ਪ੍ਰਿੰਟਰਸ (ਪ੍ਰਾ.) ਲਿਮਟਿਡ, 0172-4611489, 9814011543 ਚੰਡੀਗੜ੍ਹ ਵਿਖੇ ਛਪੀ

ਮੁੱਖ ਸ਼ਬਦ

ਪੰਜਾਬੀ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਪਟਿਆਲਾ ਵੱਲੋਂ ਵਿਦਿਆਰਥੀਆਂ ਦੇ ਸਰਬਾਂਗੀ ਵਿਕਾਸ ਲਈ ਸਮੇਂ ਸਮੇਂ ਕਈ ਯੋਜਨਾਵਾਂ ਉਲੀਕੀਆਂ ਜਾਂਦੀਆਂ ਹਨ, ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚੋਂ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਵਿਸ਼ਿਆਂ ਉੱਤੇ ਪਾਠ-ਪੁਸਤਕਾਂ ਦੀ ਰਚਨਾ ਇਕ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਜਤਨ ਹੈ ਜਿਸ ਵਿਚ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਵਿਸ਼ਿਆਂ ਦੇ ਵਿਦਵਾਨ ਅਧਿਆਪਕਾਂ ਨੇ ਆਪਣਾ ਭਰਪੂਰ ਯੋਗਦਾਨ ਪਾਇਆ ਹੈ। ਸੰਗੀਤ ਵਿਸ਼ੇ ਉੱਤੇ ਪੰਜਾਬੀ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ ਵੱਲੋਂ ਵਿਦਿਆਰਥੀਆਂ ਤੇ ਖੋਜਾਰਥੀਆਂ ਲਈ ਕਈ ਅਹਿਮ ਪਰਾਜੈਕਟ ਪੁਸਤਕਾਂ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਸੰਪੂਰਣ ਕਰ ਲਏ ਗਏ ਹਨ ਅਤੇ ਇਸ ਸਮੇਂ ਪੰਜਾਬੀ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਚ ਪੰਜਾਬੀ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ ਨੂੰ ਵਿਸ਼ਵ ਵਿਚ ਸਭ ਤੋਂ ਵਧੀਕ ਰਚਨਾਵਾਂ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਿਤ ਕਰਨ ਦਾ ਮਾਣ ਪ੍ਰਾਪਤ ਹੈ।

ਸੰਗੀਤ ਵਿਸ਼ੇ ਦੇ ਅੰਤਰਗਤ ਗਾਇਨ ਅਤੇ ਵਾਦਨ ਸਬੰਧੀ ਅੰਡਰ-ਗਰੈਜੂਏਟ ਤੇ ਪੋਸਟ-ਗਰੈਜੂਏਟ ਪੱਧਰ ਉੱਤੇ ਲਗਭਗ ਹਰ ਸ਼੍ਰੇਣੀ ਲਈ ਪੁਸਤਕਾਂ ਲਿਖਵਾਈਆਂ ਜਾ ਚੁੱਕੀਆਂ ਹਨ ਅਤੇ ਭਵਿੱਖ ਵਿਚ ਵੀ ਹੋਰ ਪੁਸਤਕਾਂ ਅਸੀਂ ਪਾਠਕਾਂ ਸਾਹਮਣੇ ਪ੍ਰਸਤੁਤ ਕਰਦੇ ਰਹਾਂਗੇ। ਇਸੇ ਲੜੀ ਅਧੀਨ ਡਾ. ਯਸ਼ਪਾਲ ਸ਼ਰਮਾ ਵੱਲੋਂ ਲਿਖਿਤ ਪੁਸਤਕ 'ਗਾਇਨ ਕਲਾ' ਬੀ. ਏ. ਭਾਗ ਤੀਜਾ ਦੇ ਪਾਠਕ੍ਰਮ ਤੇ ਅਧਾਰਿਤ ਹੈ। ਲੇਖਕ ਨੇ ਇਸ ਪੁਸਤਕ ਵਿਚ ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਸ਼ਾਸਤਰ ਤੇ ਗਾਇਨ ਪੱਖ ਨੂੰ ਵਿਗਿਆਨਕ ਤਰੀਕੇ ਨਾਲ ਵਿਸ਼ਲੇਸ਼ਤ ਕਰਨ ਦਾ ਸਫ਼ਲ ਯਤਨ ਕੀਤਾ ਹੈ। ਪੰਜਾਬੀ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਚ ਅਜਿਹੀਆਂ ਪੁਸਤਕਾਂ ਦੀ ਬੁਨਿਆਦੀ ਜ਼ਰੂਰਤ ਹੈ ਤਾਂ ਜੋ ਵਿਦਿਆਰਥੀ ਆਪਣੀ ਮਾਤ-ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਚ ਕਲਾ ਵਰਗੇ ਸੂਖਮ ਵਿਸ਼ਿਆਂ ਨੂੰ ਵਿਗਿਆਨਕ ਵਿਧੀ ਦੁਆਰਾ ਗ੍ਰਹਿਣ ਕਰ ਸਕਣ। ਨਿਸ਼ਚੇ ਹੀ ਇਹ ਪੁਸਤਕ ਇਸ ਉਦੇਸ਼ ਦੀ ਪੂਰਤੀ ਵਿਚ ਵਿਦਿਆਰਥੀਆਂ ਤੇ ਪਾਠਕਾਂ ਦਾ ਭਰਪੂਰ ਹੁੰਗਾਰਾ ਪ੍ਰਾਪਤ ਕਰੇਗੀ। ਇਸ ਆਸ ਨਾਲ ਇਹ ਪੁਸਤਕ ਆਪ ਦੇ ਸਨਮੁਖ ਭੇਟ ਕਰਨ ਦੀ ਖ਼ੁਸ਼ੀ ਲੈ ਰਿਹਾ ਹਾਂ।

ਜਸਬੀਰ ਸਿੰਘ ਆਹਲੂਵਾਲੀਆ
ਵਾਈਸ-ਚਾਂਸਲਰ

ਪੰਜਾਬੀ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ,
ਪਟਿਆਲਾ

ਵਿਭਾਗੀ ਸ਼ਬਦ

ਪੰਜਾਬੀ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਪਟਿਆਲਾ ਵਲੋਂ ਮਾਧਿਅਮ ਪਰਵਿਰਤਨ ਸਕੀਮ ਦੇ ਅੰਤਰਗਤ ਨਿਰੰਤਰ ਯਤਨ ਕੀਤੇ ਜਾ ਰਹੇ ਹਨ ਕਿ ਪੰਜਾਬੀ ਨੂੰ ਉਚ-ਪੱਧਰੀ ਸਿੱਖਿਆ ਦਾ ਮਾਧਿਅਮ ਬਣਾਇਆ ਜਾਵੇ। ਇਹ ਜ਼ਿੰਮੇਵਾਰੀ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ ਦਾ ਪੰਜਾਬੀ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਕਾਸ ਵਿਭਾਗ ਨਿਭਾ ਰਿਹਾ ਹੈ। ਲਗਭਗ ਹਰ ਵਿਸ਼ੇ ਵਿਚ ਪੰਜਾਬੀ ਦੀਆਂ ਮੌਲਿਕ ਪੁਸਤਕਾਂ ਤਿਆਰ ਕਰਵਾਕੇ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਿਤ ਕੀਤੀਆਂ ਜਾ ਰਹੀਆਂ ਹਨ।

ਹਥਲੀ ਪੁਸਤਕ 'ਗਾਇਨ ਕਲਾ' ਬੀ. ਏ. ਭਾਗ ਤੀਜਾ ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਵਿਦਿਆਰਥੀਆਂ ਲਈ ਪੰਜਾਬੀ ਵਿਚ ਲਿਖੀ ਗਈ ਮੌਲਿਕ ਪੁਸਤਕ ਹੈ। ਇਸ ਪੁਸਤਕ ਨੂੰ ਸਿਧਾਂਤਕ ਤੇ ਕਿਰਿਆਤਮਕ ਦੋ ਖੰਡਾਂ ਵਿਚ ਵੰਡਿਆ ਗਿਆ ਹੈ। ਇਹ ਪੁਸਤਕ ਡਾ. ਯਸ਼ਪਾਲ ਸ਼ਰਮਾ, ਸੀਨੀਅਰ ਲੈਕਚਰਾਰ, ਸੰਗੀਤ ਵਿਭਾਗ, ਪੰਜਾਬੀ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਪਟਿਆਲਾ ਦੁਆਰਾ ਲਿਖੀ ਗਈ ਹੈ। ਲੇਖਕ ਨੇ ਇਸ ਪੁਸਤਕ ਨੂੰ ਬੜੀ ਲਗਨ ਅਤੇ ਮਿਹਨਤ ਨਾਲ ਵਿਦਿਆਰਥੀਆਂ ਦੇ ਪੱਧਰ ਨੂੰ ਮੁੱਖ ਰਖਕੇ ਲਿਖਿਆ ਹੈ।

ਇਸਦੀ ਸੋਧ ਸੁਧਾਈ ਤੇ ਸੰਪਾਦਨਾ ਦਾ ਕਾਰਜ ਡਾ. ਜਸਬੀਰ ਕੌਰ, ਲੈਕਚਰਾਰ ਹੋਰਾਂ ਨੇ ਬੜੀ ਲਗਨ ਅਤੇ ਮਿਹਨਤ ਨਾਲ ਕੀਤਾ ਹੈ। ਸਾਨੂੰ ਉਮੀਦ ਹੈ ਕਿ ਸੰਗੀਤ ਦੀ ਇਹ ਪੁਸਤਕ ਵਿਦਿਆਰਥੀਆਂ ਅਤੇ ਅਧਿਆਪਕਾਂ ਲਈ ਲਾਹੇਵੰਦ ਹੋਵੇਗੀ।

ਕੁਲਵੰਤ ਸਿੰਘ ਗਰੇਵਾਲ
ਮੁਖੀ

ਪੰਜਾਬੀ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਕਾਸ ਵਿਭਾਗ
ਪੰਜਾਬੀ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਪਟਿਆਲਾ

ਵਿਸ਼ਾ-ਸੂਚੀ

ਕਿਰਿਆਤਮਕ ਪੱਖ

ਸਿਧਾਂਤਕ ਪੱਖ
(THEORY-PART)

ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਆਧੁਨਿਕ ਕਾਲ ਦਾ ਇਤਿਹਾਸ
(18ਵੀਂ ਸਦੀ ਦੇ ਆਰੰਭ ਤੋਂ ਆਧੁਨਿਕ ਕਾਲ ਤਕ)

ਸੰਗੀਤ ਭੌਤਿਕ ਅਤੇ ਅਧਿਆਤਮਕ ਦੋਵੇਂ ਪੱਖਾਂ ਤੋਂ ਹੀ ਖੋਜ ਅਤੇ ਸਾਧਨਾ ਦਾ ਵਿਸ਼ਾ ਰਿਹਾ ਹੈ। ਭੌਤਿਕ ਜੀਵਨ ਵਿਚ ਜਿੱਥੇ ਇਹ ਮਨੋਰੰਜਨ ਦਾ ਸਾਧਨ ਹੈ ਉਥੇ ਇਸ ਨੂੰ ਅਧਿਆਤਮਕ ਉਦੇਸ਼ ਦੀ ਪ੍ਰਾਪਤੀ ਦੇ ਮਾਧਿਅਮ ਵਜੋਂ ਵੀ ਅਪਣਾਇਆ ਗਿਆ ਹੈ। ਸੰਗੀਤ ਕਲਾ ਦੀ ਉਤਪਤੀ ਕਦੋਂ ਅਤੇ ਕਿਵੇਂ ਹੋਈ, ਇਸ ਵਿਸ਼ੇ ਤੇ ਵਿਦਵਾਨਾਂ ਦੇ ਵਿਭਿੰਨ ਮੱਤ ਹਨ। ਅਧਿਆਤਮਵਾਦੀ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀ ਕੋਣ ਤੋਂ ਸਰਿਸ਼ਟੀ ਦੇ ਰਚਨਾਕਾਰ ਬ੍ਰਹਮਾ ਜੀ ਤੋਂ ਸੰਗੀਤ ਦੀ ਉਤਪਤੀ ਮੰਨੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਭਗਵਾਨ ਸ਼ੰਕਰ ਨੇ ਇਹ ਕਲਾ ਬ੍ਰਹਮਾ ਜੀ ਤੋਂ ਲੈ ਕੇ ਮਾਂ ਸਰਸਵਤੀ ਨੂੰ ਦਿੱਤੀ। ਇਸੇ ਕਾਰਣ ਹੀ ਸਰਸਵਤੀ ਨੂੰ 'ਵੀਣਾ-ਪੁਸਤਕ-ਧਾਰਣੀ' ਅਤੇ ਸੰਗੀਤ ਦੀ ਦੇਵੀ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਮਾਂ ਸਰਸਵਤੀ ਨੇ ਇਹ ਕਲਾ ਨਾਰਦ ਨੂੰ ਸਿਖਾਈ ਅਤੇ ਨਾਰਦ ਨੇ ਇਸ ਦਾ ਪ੍ਰਚਾਰ ਗੰਧਰਵ (ਗਾਇਕ) ਕਿੰਨਰ (ਵਾਦਕ) ਅਤੇ ਅਪਸਰਾਵਾਂ (ਨਰਤਕੀਆਂ) ਵਿਚ ਕੀਤਾ। ਇਹ ਸਾਰੀਆਂ ਦੇਵ ਜਾਤੀਆਂ ਸੰਗੀਤ ਸਾਧਨਾ ਕਰਨ ਵਾਲੀਆਂ ਸਨ ਅਤੇ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਮਨੋਰਥ ਮੋਕਸ਼-ਪ੍ਰਾਪਤੀ ਸੀ।

ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਕਿ ਪਾਰਵਤੀ ਜੀ ਦੀ ਨੀਂਦ-ਮੁਦਰਾ ਤੋਂ ਪ੍ਰੇਰਿਤ ਹੋ ਕੇ ਮਹਾਦੇਵ ਨੇ ਉਸ ਦੇ ਅੰਗ-ਪ੍ਰਤੀਅੰਗ ਦੇ ਆਧਾਰ ਤੇ ਰੁਦਰ-ਵੀਣਾ ਬਣਾਈ। ਉਸ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਪੂਰਬ, ਪੱਛਮ, ਉੱਤਰ, ਦੱਖਣ ਅਤੇ ਆਕਾਸ਼ ਦਿਸ਼ਾ ਵਲ ਧਿਆਨ ਲਗਾ ਕੇ ਪੰਜ ਰਾਗਾਂ ਭੈਰਵ, ਹਿੰਡੋਲ, ਮੇਘ, ਦੀਪਕ ਅਤੇ ਸ਼੍ਰੀ ਰਾਗ ਦੀ ਉਤਪਤੀ ਕੀਤੀ।

ਸੰਗੀਤ ਕਲਾ ਦਾ ਆਧਾਰ ਪ੍ਰਕਿਰਤੀ ਨੂੰ ਮੰਨਣ ਵਾਲੇ ਵਿਦਵਾਨਾਂ ਦੇ ਵਿਚਾਰ ਅਨੁਸਾਰ ਸੱਤ ਸੁਰਾਂ ਦੀ ਉਤਪਤੀ ਪੰਛੀਆਂ ਅਤੇ ਪਸ਼ੂਆਂ ਦੀਆਂ ਕੰਠ ਧੁਨੀਆਂ ਤੋਂ ਹੋਈ ਅਤੇ ਕੁਝ ਨੇ ਇਸ ਦੀ ਉਤਪਤੀ ਹਜ਼ਰਤ ਮੂਸਾ ਰਾਹੀਂ ਪੱਥਰ ਤੇ ਚੋਟ ਕਰਨ ਨਾਲ ਪੈਦਾ ਹੋਈਆਂ ਜਲ-ਧਾਰਾਵਾਂ ਤੋਂ ਮੰਨੀ। ਫਰਾਇਡ (Freud) ਕਹਿੰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਸੰਗੀਤ ਦੀ ਉਤਪਤੀ ਇਕ ਬਾਲਕ ਦੇ ਸਮਾਨ ਮਨੋਵਿਗਿਆਨਕ ਆਧਾਰ ਤੇ ਹੋਈ ਭਾਵ ਸੰਗੀਤ ਵੀ ਬਾਲਕ ਵਿਚ ਰੋਣ, ਬੋਲਣ, ਹੱਸਣ, ਚਿਲਾਉਣ ਆਦਿ ਵਾਂਗ ਮਨੋਵਿਗਿਆਨਕ ਆਧਾਰ ਤੇ ਆਪਣੇ ਆਪ ਹੀ ਪੈਦਾ ਹੋਇਆ ਹੋਵੇਗਾ। ਜੇਮਜ਼ ਲੈਂਗ (James langue) ਦਾ ਵਿਚਾਰ ਹੈ ਕਿ ਪਹਿਲਾਂ ਮਨੁੱਖ ਨੇ ਬੋਲਣਾ ਅਤੇ ਫਿਰ ਚੱਲਣਾ ਫਿਰਨਾ ਸਿੱਖਿਆ, ਇਸ ਤਰਾਂ ਹੌਲੀ ਹੌਲੀ ਕ੍ਰਿਆਸ਼ੀਲਤਾ ਉਤਪੰਨ ਹੋਣ ਨਾਲ ਉਸ ਦੇ ਅੰਦਰ ਸੰਗੀਤ ਜਾਗਰਿਤ ਹੋਇਆ।

ਸੰਗੀਤ ਦੀ ਉਤਪਤੀ ਬਾਰੇ ਭਾਵੇਂ ਕੁਝ ਵੀ ਨਿਸ਼ਚਿਤ ਨਹੀਂ ਪਰ ਫਿਰ ਵੀ ਇਹ ਸੱਚ ਹੈ ਕਿ ਮਨੁੱਖ ਜਾਤੀ ਦੇ ਜਨਮ ਨਾਲ ਹੀ ਸੰਗੀਤ ਦਾ ਜਨਮ ਹੋਇਆ। ਮਨੁੱਖ ਜਾਤੀ ਦੀ ਹੋਂਦ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਵੀ ਨਾਦ ਇਸ ਧਰਤੀ ਤੇ ਮੌਜੂਦ ਸੀ। ਮਨੁੱਖ ਜਦ ਧਰਤੀ ਤੇ ਆਇਆ ਤਾਂ ਉਸ ਨੇ ਅਨੇਕ ਪ੍ਰਕਾਰ ਦੀਆਂ ਧੁਨੀਆਂ ਸੁਣੀਆਂ ਹੋਣਗੀਆਂ। ਪੱਤਿਆਂ ਦੀ ਖੜਖੜਾਹਟ, ਨਦੀਆਂ ਦੀ ਕਲਕਲ,ਬੱਦਲਾਂ ਦੀ ਗਰਜਣ, ਪੰਛੀਆਂ ਦੀ ਚਹਿਚਹਾਟ ਤੇ ਕੂਕ, ਹਵਾ ਦੀ ਸਰਸਰਾਹਟ ਆਦਿ ਵਿਚ ਉਸ ਨੇ ਅਨੇਕ ਪ੍ਰਕਾਰ ਦੇ ਸਵਰ

ਸੁਣੇ। ਰੋਣਾ ਅਤੇ ਗਾਉਣਾ ਮਾਨਵ ਦੀਆਂ ਸਹਿਜ ਪਰਵਿਰਤੀਆਂ ਵਜੋਂ ਉਭਰੀਆਂ। ਸੰਗੀਤ ਆਦਿ ਕਾਲ ਤੋਂ ਹੀ ਸਾਰੇ ਜੀਵਨ ਵਿਚ ਸਰਸਤਾ ਦੇ ਸੰਚਾਰ ਦਾ ਸਾਧਨ ਹੈ। ਮਨੁੱਖ ਅਤੇ ਸੰਗੀਤ ਦਾ ਸਾਥ ਜਨਮ ਤੋਂ ਲੈ ਕੇ ਮਿਰਤੂ ਤਕ ਦਾ ਹੈ। ਜ਼ਿੰਦਗੀ ਦੇ ਹਰ ਪਲ ਵਿਚ ਸੰਗੀਤ ਸ਼ਾਮਲ ਹੈ।

ਮਾਨਵੀ ਵਿਕਾਸ ਦੇ ਵਿਭਿੰਨ ਪੜਾਵਾਂ ਵਿਚ ਵਿਕਸਿਤ ਸੰਗੀਤ ਅਤੇ ਇਤਿਹਾਸਕ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀ ਤੋਂ ਨਿਮਨਲਿਖਤ ਤਿੰਨ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਕਾਲਾਂ ਵਿਚ ਵੰਡ ਸਕਦੇ ਹਾਂ—

1. ਪ੍ਰਾਚੀਨ ਕਾਲ—1000 ਈ. ਪੂਰਵ ਤੋਂ 800 ਈ. ਤਕ
2. ਮੱਧ ਕਾਲ ਜਾਂ ਮੁਸਲਿਮ ਕਾਲ—800 ਈ. ਤੋਂ 18 ਵੀ. ਸਦੀ ਤਕ
3. ਆਧੁਨਿਕ ਕਾਲ—18ਵੀਂ ਸਦੀ ਤੋਂ ਵਰਤਮਾਨ ਸਮੇਂ ਤਕ

ਸੰਗੀਤ ਪ੍ਰਗਤੀਸ਼ੀਲ ਹੈ। ਹੋਰਨਾਂ ਕਲਾਵਾਂ ਅਤੇ ਪਰੰਪਰਾਵਾਂ ਵਾਂਗ ਇਹ ਕਲਾ ਵੀ ਆਦਿ ਕਾਲ ਤੋਂ ਆਪਣੀ ਅਟੁੱਟ ਪਰੰਪਰਾ ਕਾਇਮ ਰੱਖਦੀ ਹੋਈ ਵਰਤਮਾਨ ਵਿਕਸਤ ਰੂਪ ਗ੍ਰਹਿਣ ਕਰ ਸਕੀ ਹੈ। ਮੋਹੰਜੋਦੜੋ ਅਤੇ ਹੜੱਪਾ ਦੀ ਖੁਦਾਈ ਤੋਂ ਮਿਲੀਆਂ ਮੂਰਤੀਆਂ ਸਿੱਧ ਕਰਦੀਆਂ ਹਨ ਕਿ ਸੰਗੀਤ ਪ੍ਰਾਚੀਨ ਕਾਲ ਵਿਚ ਵੀ ਉਨੱਤੀ ਦੇ ਸਿਖਰ ਤੇ ਸੀ। ਵੈਦਿਕ ਕਾਲ ਅਤੇ ਰਮਾਇਣ ਕਾਲ ਵਿਚ ਸੰਗੀਤ ਧਰਮ ਨਾਲ ਜੁੜਿਆ ਹੋਇਆ ਸੀ। ਵੈਦਿਕ ਕਾਲ ਵਿਚ ਗ੍ਰਾਮਾਂ* ਦਾ ਜਨਮ ਹੋ ਚੁੱਕਾ ਸੀ। ਸਾਮਵੇਦ ਪੂਰਣ ਰੂਪ ਵਿਚ ਸੰਗੀਤਮਈ ਵੇਦ ਸੀ। ਉਸ ਯੁਗ ਵਿਚ ਹੋਰ ਕਈ ਪ੍ਰਕਾਰ ਦੀਆਂ ਵੀਣਾਵਾਂ ਅਤੇ ਹੋਰ ਵਾਦਿਅ ਮਿਲਦੇ ਹਨ ਜਿਸ ਤੋਂ ਪਤਾ ਲਗਦਾ ਹੈ ਕਿ ਵੈਦਿਕ ਕਾਲ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਰਮਾਇਣ ਅਤੇ ਮਹਾਭਾਰਤ ਕਾਲ ਵਿਚ ਸੰਗੀਤ ਉੱਚ-ਸਿਖਰਾਂ ਤੇ ਸੀ। ਗੁਪਤ ਕਾਲ ਨੂੰ ਤਾਂ ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਦਾ ਸੁਨਹਿਰੀ ਯੁਗ ਕਿਹਾ ਹੀ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਜਿਸ ਵਿਚ ਸੰਗੀਤ ਦਾ ਸਰਬ-ਪੱਖੀ ਵਿਕਾਸ ਹੋਇਆ। ਇਸ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਭਰਤਮੁਨੀ ਦਾ 'ਨਾਟਿਅ ਸ਼ਾਸਤਰ', ਦੱਤਿਲ ਦਾ 'ਦੱਤਿਲਮ' ਅਤੇ ਮਤੰਗ ਮੁਨੀ ਦਾ 'ਬ੍ਰਿਹੱਦੇਸ਼ੀ' ਗ੍ਰੰਥ ਰਚੇ ਗਏ ਜੋ ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਆਧਾਰ ਗ੍ਰੰਥ ਵਜੋਂ ਪ੍ਰਚਲਿਤ ਹੋਏ। ਰਾਜਪੂਤਾਂ ਦੇ ਕਾਲ ਤੋਂ ਮੁਸਲਿਮ ਕਾਲ ਤਕ ਆਉਂਦੇ ਆਉਂਦੇ ਸੰਗੀਤ ਰਾਜ ਮਹਿਲਾਂ ਤੋਂ ਦੂਰ ਹੋ ਕੇ ਕੁਝ ਕੁ ਸੰਗੀਤਕਾਰਾਂ ਤਕ ਸੀਮਿਤ ਹੋ ਗਿਆ ਕਿਉਂਕਿ ਇਹ ਕਾਲ ਲੜਾਈ ਝਗੜੇ ਅਤੇ ਸੱਤਾ ਹਥਿਆਉਣ ਵਾਲੇ ਰਾਜਿਆਂ ਦਾ ਕਾਲ ਸੀ ਜਿੱਥੇ ਸੰਗੀਤਕਾਰਾਂ ਦੇ ਸਨਮਾਨ ਵਿਚ ਕਮੀ ਆ ਗਈ ਸੀ।

ਮੱਧ ਕਾਲ ਵਿਚ ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਦੀ ਨੁਹਾਰ ਬਦਲਣੀ ਆਰੰਭ ਹੋ ਗਈ ਸੀ। ਅਨੇਕ ਨਵੇਂ ਵਾਦਿਅ, ਨਵੇਂ ਰਾਗ, ਨਵੇਂ ਤਾਲ ਅਤੇ ਨਵੇਂ ਗ੍ਰੰਥਾਂ ਦੀ ਰਚਨਾ ਹੋਈ। ਦਸਵੀਂ ਸਦੀ ਦੇ ਇਰਦ-ਗਿਰਦ 'ਨਾਰਦੀਅ ਸਿਕਸ਼ਾ' 'ਸੰਗੀਤ ਮਕਰੰਦ, ਜੈ ਦੇਵ ਦਾ 'ਗੀਤ ਗੋਵਿੰਦ' ਅਤੇ ਸਭ ਨਾਲੋਂ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਪੰਡਿਤ ਸ਼ਾਰੰਗ ਦੇਵ ਰਾਹੀਂ ਰਚਿਆ 'ਸੰਗੀਤ ਰਤਨਾਕਰ' ਗ੍ਰੰਥ ਦੀ ਰਚਨਾ ਹੋਈ। ਇਸੇ ਕਾਲ ਵਿਚ ਹੀ ਅਮੀਰ ਖੁਸਰੋ ਵਰਗੇ ਸੰਗੀਤਾਚਾਰੀਆ ਤਕ ਤਬਲੇ ਅਤੇ ਸਿਤਾਰ ਦਾ ਵਿਕਸਿਤ ਰੂਪ ਸਵੀਕਾਰਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਯਮਨ, ਪੂਰੀਆ, ਪੂਰਬੀ, ਟੋਡੀ ਆਦਿ ਰਾਗਾਂ ਦਾ ਆਵਿਸ਼ਕਾਰ ਹੋਇਆ। ਅਕਬਰ ਦੇ ਸਮੇਂ ਵਿਚ ਭਗਤੀ ਅੰਦੋਲਨ ਆਰੰਭ ਹੋਇਆ ਜਿਸ ਵਿਚ ਕਬੀਰ, ਸੂਰ ਦਾਸ, ਤੁਲਸੀ, ਮੀਰਾ ਆਦਿ ਨੇ ਭਜਨ ਗਾਇਕੀ ਦੁਆਰਾ ਭਗਤੀ ਸੰਗੀਤ ਨੂੰ ਸਥਾਪਿਤ ਰੂਪ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕੀਤਾ। ਸਵਾਮੀ ਹਰੀਦਾਸ, ਗੋਪਾਲ ਨਾਇਕ, ਤਾਨਸੇਨ ਅਤੇ ਬੈਜੂ ਬਾਵਰਾ ਵਰਗੇ ਮਹਾਨ ਸੰਗੀਤਕਾਰ ਇਸੇ ਕਾਲ ਵਿਚ ਹੋਏ। ਤਾਨਸੇਨ ਨੇ ਅਨੇਕ ਧਰੁਪਦ ਅਤੇ ਮੀਆਂ ਮਲਹਾਰ, ਦਰਬਾਰੀ ਕਾਨ੍ਹੜਾ ਅਤੇ ਮੀਆਂ ਦੀ ਤੋਡੀ ਵਰਗੇ ਕਈ ਰਾਗਾਂ ਦੀ ਰਚਨਾ ਕੀਤੀ। ਇਸੇ ਕਾਲ ਵਿਚ ਹੀ ਲੋਚਨ ਦੀ 'ਰਾਗ ਤਰੰਗਣੀ', ਰਾਮਾਮਾਤਿਅ ਦਾ 'ਸਵਰਮੇਲ ਕਲਾ ਨਿਧੀ' ਅਤੇ ਮਾਨ ਸਿੰਘ ਦੇ 'ਮਾਨਕੌਤੂਹਲ' ਜਿਹੇ ਗ੍ਰੰਥਾਂ ਦੀ ਰਚਨਾ ਹੋਈ। ਪੁੰਡਰੀਕ ਵਿੱਠਲ ਨੇ ਵੀ ਚਾਰ

---

*ਸੱਤ ਸਵਰਾਂ ਦੀ ਨਿਸ਼ਚਿਤ ਅਤੇ ਕ੍ਰਮਿਕ ਅਵਸਥਾ 'ਗ੍ਰਾਮ' ਕਹਾਉਂਦੀ ਹੈ। ਆਧੁਨਿਕ 'ਸਪਤਕ' 'ਸਕੇਲ' ਆਦਿ ਗ੍ਰਾਮ ਦੇ ਸਮਾਨ ਅਰਥਕ ਹੀ ਹਨ।

ਗ੍ਰੰਥਾਂ ਦੀ ਰਚਨਾ ਕੀਤੀ। ਜਹਾਂਗੀਰ ਦੇ ਕਾਲ ਵਿਚ ਪੰਡਤ ਦਾਮੋਦਰ ਦਾ 'ਸੰਗੀਤ ਦਰਪਨ' ਅਤੇ ਸ਼ਾਹਜਹਾਂ ਦੇ ਸਮੇਂ ਵਿਚ 'ਸੰਗੀਤ ਪਾਰਿਜਾਤ' ਲਿਖਿਆ ਗਿਆ ਜਿਸ ਵਿਚ ਪੰਡਤ ਅਹੋਬਲ ਨੇ ਸ਼ਰੁਤੀ ਅਤੇ ਸਵਰ ਦੀ ਪਰਿਭਾਸ਼ਾ ਦੇ ਇਲਾਵਾ ਵੀਣਾ ਦੇ ਤਾਰ ਉਪੱਰ ਸੁਰ ਸਥਾਪਨਾ ਦਾ ਢੰਗ ਵੀ ਦੱਸਿਆ।

ਸੰਖੇਪ ਰੂਪ ਵਿਚ ਵਰਨਣ ਕੀਤੇ ਗਏ ਪ੍ਰਾਚੀਨ ਕਾਲ ਅਤੇ ਮੱਧ ਕਾਲ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਆਧੁਨਿਕ ਕਾਲ ਜਿਸ ਦਾ ਆਰੰਭ 18ਵੀਂ ਸਦੀ ਤੋਂ ਮੰਨਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ, ਨੂੰ ਵਿਸਥਾਰ ਸਹਿਤ ਅਸੀਂ ਹੇਠ ਲਿਖੇ ਅਨੁਸਾਰ ਵਿਚਾਰ ਸਕਦੇ ਹਾਂ—

(i) **1701 ਈ. ਤੋਂ 1800 ਈ. ਤਕ**—18ਵੀਂ ਸਦੀ ਦੇ ਆਰੰਭ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਹੀ ਸੰਗੀਤ ਕਲਾ ਦਾ ਪਤਨ ਹੋਣਾ ਸ਼ੁਰੂ ਹੋ ਗਿਆ ਸੀ। ਔਰੰਗਜ਼ੇਬ ਨੂੰ ਸੰਗੀਤ ਨਾਲ ਉੱਕਾ ਹੀ ਲਗਾਓ ਨਹੀਂ ਸੀ। ਉਸ ਨੇ ਆਪਣੇ ਰਾਜ ਵਿਚ ਸੰਗੀਤ ਤੇ ਪਾਬੰਦੀ ਲਾਗੂ ਕਰਵਾ ਦਿੱਤੀ ਸੀ। ਫਿਰ ਵੀ ਇਸ ਯੁਗ ਵਿਚ 'ਹਿਰਦੇਕੌਤੁਕ' 'ਹਿਰਦੇਪ੍ਰਕਾਸ਼' 'ਅਨੂਪ ਸੰਗੀਤ ਰਤਨਾਕਾਰ' 'ਅਨੂਪ ਸੰਗੀਤਾਂਕੁਸ਼' ਅਤੇ 'ਚਤੁਰਦੰਡੀ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਿਕਾ' ਵਰਗੇ ਗ੍ਰੰਥਾਂ ਦੀ ਰਚਨਾ ਹੋਈ। ਔਰੰਗਜ਼ੇਬ ਦੇ ਪੁੱਤਰਾਂ, ਬਹਾਦਰਸ਼ਾਹ ਅਤੇ ਜਹਾਂਦਾਰਾ ਸ਼ਾਹ ਦੇ ਰਾਜਕਾਲ ਵਿਚ ਕੁਝ ਕੁ ਧਰੁਪਦ ਵਰਗੀਆਂ ਸੰਗੀਤ ਰਚਨਾਵਾਂ ਰਚੀਆਂ ਗਈਆਂ।

ਮੁਹੰਮਦਸ਼ਾਹ ਰੰਗੀਲੇ (1718 ਈ. ਤੋਂ 1748 ਈ.) ਦਾ ਯੁਗ ਸੰਗੀਤ ਕਲਾ ਦੇ ਵਿਕਾਸ ਲਈ ਇਕ ਮਹੱਤਵਪੂਰਣ ਯੁੱਗ ਸੀ। ਮੁਹੰਮਦਸ਼ਾਹ ਖੁਦ ਕਵੀ ਅਤੇ ਸੰਗੀਤਕਾਰ ਸੀ ਜੋ 'ਰੰਗੀਲੇ' ਉਪਨਾਮ ਨਾਲ ਰਚਨਾ ਕਰਦਾ ਸੀ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਦਰਬਾਰੀ ਗਾਇਕ 'ਸਦਾਰੰਗ' ਨੇ ਪਹਿਲੀ ਵਾਰ 'ਖਿਆਲ' ਦੀ ਰਚਨਾ ਕਰਕੇ ਆਪਣੇ ਸ਼ਾਗਿਰਦਾਂ ਨੂੰ ਇਸ ਦੀ ਸਿੱਖਿਆ ਦਿੱਤੀ। ਇਸ ਕਰਕੇ ਇਸ ਕਾਲ ਨੂੰ ਖਿਆਲ ਦੀ ਉਤਪਤੀ ਦਾ ਕਾਲ ਮੰਨਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਸਿਤਾਰ ਦੇ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਪ੍ਰਚਾਰਕ ਖੁਸਰੋ ਖਾਂ ਅਤੇ ਉਨਾਂ ਦੇ ਪੁੱਤਰ ਫਿਰੋਜ਼ ਖਾਂ ਜਿੰਨਾਂ ਦੀਆਂ ਰਚਨਾਵਾਂ ਫਿਰੋਜ਼ਖਾਨੀ ਗਤਾਂ ਦੇ ਨਾਂ ਨਾਲ ਪ੍ਰਸਿੱਧ ਹੋਈਆਂ, ਵੀ ਇਸ ਕਾਲ ਵਿਚ ਹੋਏ। ਪੰਜਾਬੀ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਚ ਸਦਾਰੰਗ ਅਤੇ ਅਦਾਰੰਗ ਦੀਆਂ ਰਚਨਾਵਾਂ ਇਸ ਕਾਲ ਦੀ ਮੁੱਖ ਉਪਲਬਧੀ ਹੈ।

ਸੂਫੀ ਸੰਤ ਪਰੰਪਰਾ ਆਧੁਨਿਕ ਕਾਲ ਦੀ ਇਕ ਮਹੱਤਵਪੂਰਣ ਦੇਣ ਹੈ। ਬੁੱਲ੍ਹੇਸ਼ਾਹ ਇਕ ਸੰਤ, ਕਵੀ ਅਤੇ ਸੰਗੀਤਕਾਰ ਸਨ। ਉਨਾਂ ਨੇ ਅਨੇਕ ਰਚਨਾਵਾਂ ਕੀਤੀਆਂ ਅਤੇ ਇਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚੋਂ ਕੁਝ ਰਚਨਾਵਾਂ ਉੱਤੇ ਰਾਗਾਂ ਦਾ ਸਿਰਲੇਖ ਰੂਪ ਵਿਚ ਅੰਕਣ ਕੀਤਾ। ਬੁੱਲ੍ਹੇਸ਼ਾਹ ਅਤੇ ਹੋਰ ਸੂਫੀ ਸੰਤਾਂ ਨੇ ਦੋਹਰਾ, ਅਠਵਾਰਾ, ਬਾਰਹਮਾਸਾ, ਕਾਫੀਆਂ, ਕੱਵਾਲੀਆਂ, ਠੁਮਰੀ, ਦਾਦਰੇ, ਝੂਲੇ, ਕਜਰੀ ਆਦਿ ਰਚਨਾਵਾਂ ਕੀਤੀਆਂ। ਮਹਾਰਾਸ਼ਟਰ ਵਿਚ 'ਲਖਨੀ ਸਾਹਿਤ' ਦਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਪਿਆ ਜੋ ਹਿੰਦੂਆਂ ਅਤੇ ਮੁਸਲਮਾਨਾਂ ਦੋਵਾਂ ਦੇ ਸਭਿਆਚਾਰ ਦਾ ਸੁਮੇਲ ਸੀ। ਲਖਨੀ ਸਾਹਿਤ ਵਿਚ ਪੁਰਾਣ, ਉਪਨਿਸ਼ਦ, ਕ੍ਰਿਸ਼ਨ ਲੀਲਾ ਆਦਿ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਕੁਰਾਨ ਦੇ ਨਿਰਦੇਸ਼, ਈਸਾ ਦੀ ਸੂਲੀ ਅਤੇ ਹੋਰ ਪ੍ਰੇਮ ਕਹਾਣੀਆਂ ਵੀ ਸ਼ਾਮਲ ਹੁੰਦੀਆਂ ਸਨ।

ਆਧੁਨਿਕ ਕਾਲ ਤਕ ਆਉਂਦੇ ਆਉਂਦੇ ਪੰਜਾਬ ਵਿਚ ਧਾਰਮਿਕ ਸੰਗੀਤ ਅਧੀਨ ਗੁਰਬਾਣੀ ਸੰਗੀਤ ਦੀ ਅਧਿਆਤਕ ਪਰੰਪਰਾ ਸਥਾਪਤ ਹੋ ਚੁੱਕੀ ਸੀ ਜਿਸ ਦਾ ਆਰੰਭ ਸਿੱਖਾਂ ਦੇ ਪਹਿਲੇ ਗੁਰੂ ਸ਼੍ਰੀ ਗੁਰੂ ਨਾਨਕ ਦੇਵ ਜੀ ਤੋਂ ਹੋਇਆ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਅਤੇ ਹੋਰ ਗੁਰੂ ਸਾਹਿਬਾਨ ਦੀ ਬਾਣੀ ਦਾ ਗਾਇਨ ਨਿਰਧਾਰਤ ਰਾਗਾਂ ਵਿਚ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਸੀ। ਗੁਰਮਤਿ ਸੰਗੀਤ ਦੀ ਇਸ ਪਰੰਪਰਾ ਅਧੀਨ ਕੀਰਤਨ ਨੂੰ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਸਥਾਨ ਹਾਸਲ ਸੀ। ਇਹ ਸਾਰੀ ਬਾਣੀ ਸ਼੍ਰੀ ਗੁਰੂ ਗ੍ਰੰਥ ਸਾਹਿਬ ਵਿਚ ਰਾਗ ਅਤੇ ਤਾਲ ਸਿਰਲੇਖਾਂ ਅਧੀਨ ਦਰਜ ਹੈ।

18ਵੀਂ ਸਦੀ ਦੇ ਪਹਿਲੇ ਅੱਧ ਵਿਚ ਇਕ ਹੋਰ ਮਹੱਤਵਪੂਰਣ ਗ੍ਰੰਥ 'ਰਾਗ ਤੱਤਵ ਵਿਬੋਧ' ਦੀ ਰਚਨਾ ਹੋਈ ਜਿਸ ਨੂੰ ਪੰਡਤ ਸ਼੍ਰੀ ਨਿਵਾਸ ਨੇ ਹਿੰਦੁਸਤਾਨੀ ਸੰਗੀਤ ਪ੍ਰਣਾਲੀ ਦੇ ਆਧਾਰ ਤੇ ਲਿਖਿਆ ਸੀ

ਕਿਉਂਕਿ ਇਸ ਸਮੇਂ ਤਕ ਸੰਗੀਤ ਦੀਆਂ ਦੋ ਧਾਰਾਵਾਂ ਹਿੰਦੁਸਤਾਨੀ ਸੰਗੀਤ ਪ੍ਰਣਾਲੀ ਅਤੇ ਦੱਖਣੀ ਸੰਗੀਤ ਪ੍ਰਣਾਲੀ ਪ੍ਰਚਲਿਤ ਹੋ ਚੁਕੀਆਂ ਸਨ। ਦੱਖਣ (ਕਰਨਾਟਕ) ਦਾ ਸੰਗੀਤ ਆਪਣੀ ਸ਼ੈਲੀ ਅਤੇ ਸਵਰ ਸਥਾਪਨਾ ਦੇ ਆਧਾਰ ਤੇ ਉੱਤਰ ਦੇ (ਹਿੰਦੁਸਤਾਨੀ) ਸੰਗੀਤ ਤੋਂ ਵੱਖਰਾ ਹੋ ਚੁੱਕਾ ਸੀ। 'ਰਾਗ ਤੱਤਵ ਵਿਬੋਧ' ਵਿਚ ਲੇਖਕ ਨੇ ਪੰਡਤ ਅਹੋਬਲ ਦਾ ਅਨੁਕਰਣ ਕਰਦੇ ਹੋਏ ਵੀਣਾ ਦੇ ਤਾਰ ਤੇ ਸਵਰਾਂ ਨੂੰ ਸਮਝਾਇਆ ਅਤੇ ਸੰਗੀਤ ਸ਼ਾਸਤਰ ਦੇ ਹੋਰ ਅੰਗਾਂ ਜਿਵੇਂ ਮੇਲ, ਰਾਗ, ਮੂਰਛਨਾ, ਸ਼ਰੁਤੀ ਅਤੇ ਸਵਰ ਦੀ ਵਿਸਥਾਰਪੂਰਵਕ ਚਰਚਾ ਕੀਤੀ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਸ਼ੁਧ ਥਾਟ ਆਧੁਨਿਕ ਕਾਫੀ ਵਾਂਗ ਹੀ ਸੀ।

ਮੁਸਲਿਮ ਸ਼ਾਸਕ ਹੈਦਰ ਅਲੀ ਤੇ ਉਸ ਦੇ ਪੁੱਤਰ ਟੀਪੂ ਸੁਲਤਾਨ ਨੇ ਵੀ ਸੰਗੀਤ ਕਲਾ ਦੇ ਵਿਕਾਸ ਵਿਚ ਕੁਝ ਕੁ ਯੋਗਦਾਨ ਪਾਇਆ ਅਤੇ ਆਪਣੇ ਦਰਬਾਰ ਵਿਚ ਸੰਗੀਤ ਨੂੰ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਦਰਜਾ ਦੇ ਕੇ ਸੰਗੀਤਕਾਰਾਂ ਨੂੰ ਸਨਮਾਨਿਤ ਕੀਤਾ। ਇਸੇ ਸਮੇਂ ਦੌਰਾਨ ਸ਼ੋਰੀ ਮੀਆਂ ਦੁਆਰਾ ਟੱਪਾ ਸ਼ੈਲੀ ਦਾ ਆਵਿਸ਼ਕਾਰ ਹੋਇਆ ਜਿੰਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਵਿਭਿੰਨ ਰਚਨਾਵਾਂ ਰਚ ਕੇ ਅਤੇ ਖ਼ੁਦ ਗਾ ਕੇ ਇਸ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਸ਼ੈਲੀ ਦਾ ਪ੍ਰਚਲਨ ਕੀਤਾ। ਇਸ ਸ਼ੈਲੀ ਦੀ ਉਤਪਤੀ ਪੰਜਾਬ ਦੀ ਧਰਤੀ ਤੇ ਹੋਈ। ਪੰਜਾਬੀ ਭਾਸ਼ਾ ਤੋਂ ਟੱਪੇ ਦੀ ਪ੍ਰੇਰਣਾ ਲੈ ਕੇ ਲਖਨਊ ਦੇ ਖੇਤਰ ਤਕ ਇਸ ਦਾ ਪ੍ਰਚਾਰ ਕੀਤਾ ਗਿਆ। ਉੱਧਰ ਦੱਖਣ ਵਿਚ 'ਸੰਗੀਤ ਸਾਰ ਅਮ੍ਰਿਤ' ਅਤੇ 'ਰਾਗ ਲਕਸ਼ਣ' ਗ੍ਰੰਥਾਂ ਦੀ ਰਚਨਾ ਇਸ ਕਾਲ ਵਿਚ ਹੋਈ ਜਿੰਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚ ਪੰਡਤ ਵਿਅੰਕਟਮਖੀ ਦੇ 72 ਥਾਟਾਂ ਦੀ ਪੱਧਤੀ ਦਾ ਹੀ ਅਨੁਕਰਣ ਕੀਤਾ ਗਿਆ।

ਅੰਗ੍ਰੇਜ਼ਾਂ ਦੇ ਆਗਮਨ ਕਾਲ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਭਾਰਤੀ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤੀ ਅਤੇ ਸੰਗੀਤ ਵਿਦੇਸ਼ੀ ਹਮਲਿਆਂ ਤੋਂ ਪ੍ਰਭਾਵਿਤ ਹੁੰਦੇ ਰਹੇ ਪਰ ਮੁਸਲਿਮ ਸ਼ਾਸਨ ਕਾਲ ਦੇ ਦੌਰਾਨ ਸੰਗੀਤ ਕਲਾ ਨੇ ਨਵੀਆਂ ਦਿਸ਼ਾਵਾਂ ਵਿਚ ਵਿਕਾਸ ਕੀਤਾ। ਅੰਗਰੇਜ਼ਾਂ ਦੇ ਆਉਣ ਨਾਲ ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਨੂੰ ਇਕ ਵੱਡੀ ਖੜੋਤ ਦਾ ਸਾਹਮਣਾ ਕਰਨਾ ਪਿਆ ਜਿਸ ਦਾ ਕਾਰਨ ਰਿਆਸਤਾਂ ਦੇ ਖਤਮ ਹੋਣ ਕਰਕੇ ਦਰਬਾਰੀ ਸੰਗੀਤ ਦੀ ਸਮਾਪਤੀ ਸੀ। ਅੰਗਰੇਜ਼ ਸਭਿਅਤਾ ਦੇ ਪ੍ਰਭਾਵ ਕਾਰਣ ਭਾਰਤੀ ਰਾਜਿਆਂ ਅਤੇ ਨਵਾਬਾਂ ਨੇ ਹਿੰਦੁਸਤਾਨੀ ਸੰਗੀਤ ਪ੍ਰਤੀ ਉਦਾਸੀਨਤਾ ਦਾ ਰਵੱਈਆ ਅਪਣਾਇਆ। ਸੰਗੀਤਕਾਰਾਂ ਦੇ ਰਾਜ ਆਸਰੇ ਸਮਾਪਤ ਕਰ ਦਿੱਤੇ ਗਏ। ਨਿਰਆਸਰੇ ਸੰਗੀਤਕਾਰਾਂ ਨੇ ਆਪਣਾ ਪੇਟ ਪਾਲਣ ਲਈ ਸੰਗੀਤ ਕਲਾ ਨੂੰ ਵਿਵਸਾਇਕ ਰੂਪ ਦੇ ਦਿੱਤਾ। ਸਥਾਈ ਅਤੇ ਬੌਧਿਕ ਆਨੰਦ ਦੇਣ ਵਾਲੀ ਇਸ ਕਲਾ ਦਾ ਮਨੋਰਥ ਅਲਪ ਕਾਲ ਦਾ ਇੰਦਰਿਆਵੀ-ਸੁਖ ਦੇਣਾ ਰਹਿ ਗਿਆ। ਅੰਗਰੇਜ਼ ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਨੂੰ ਨਾਪਸੰਦ ਕਰਦੇ ਸਨ ਕਿਉਂਕਿ ਉਨਾਂ ਦਾ ਉਦੇਸ਼ ਇਥੋਂ ਦੀ ਕਲਾ ਅਤੇ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤੀ ਦਾ ਵਿਕਾਸ ਨਹੀਂ ਸਗੋਂ ਆਪਣਾ ਸੱਤਾ-ਖੇਤਰ ਵਧਾਉਣਾ ਸੀ। ਨਤੀਜੇ ਵਜੋਂ ਜਨਸਾਧਾਰਣ ਵੀ ਸੰਗੀਤ ਨੂੰ ਹੀਣ-ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀ ਨਾਲ ਵੇਖਣ ਲੱਗਾ ਅਤੇ ਸੱਭਿਅ-ਸਮਾਜ ਵਿਚ ਇਸ ਦਾ ਪ੍ਰਵੇਸ਼ ਵਰਜਿਤ ਹੋ ਗਿਆ। ਸੰਗੀਤ ਆਪਣਾ ਅਧਿਆਤਮਕ ਮਨੋਰਥ ਗੁਆ ਕੇ ਕੇਵਲ ਮਨੋਰੰਜਨ ਦੀ ਵਸਤੂ ਬਣ ਗਿਆ ਅਤੇ ਸੰਗੀਤਕ ਰਚਨਾਵਾਂ ਦੇ ਨਾਮ ਤੇ ਵਿਲਾਸਪੂਰਣ ਸਾਹਿਤ ਰਚਿਆ ਜਾਣ ਲੱਗਾ। ਭਾਵੇਂ ਭਾਰਤੀ ਲੋਕ ਯੂਰਪੀ ਸੰਗੀਤ ਨੂੰ ਨਹੀਂ ਸਨ ਸਮਝਦੇ ਪਰ ਫਿਰ ਵੀ ਝੂਠੀ ਸ਼ਾਨ ਦਿਖਾਉਣ ਲਈ ਲੋਕਾਂ ਨੇ ਉਸ ਸੰਗੀਤ ਨੂੰ ਅਪਨਾਉਣਾ ਸ਼ੁਰੂ ਕਰ ਦਿੱਤਾ। ਇਸ ਤਰਾਂ ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਦਿਨੋਂ ਦਿਨ ਨਿਘਰਦਾ ਗਿਆ।

(ii) **1800 ਈ. ਤੋਂ 1900 ਈ. ਤਕ**—ਯੂਰਪੀਅਨ ਪ੍ਰਵੇਸ਼ ਕਾਲ ਦੌਰਾਨ ਸੰਗੀਤ ਕਲਾ ਵਿਚ ਆਈ ਇਸ ਵੱਡੀ ਖੜੋਤ ਦੇ ਇਸ ਦੌਰ ਵਿਚ ਕੁਝ ਨਵਾਬ ਅਤੇ ਸੰਗੀਤਕਾਰ ਅਜਿਹੇ ਹੋਏ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਸੰਗੀਤ ਕਲਾ ਦੇ ਮੂਲ ਨੂੰ ਬਚਾਉਣ ਅਤੇ ਇਸ ਦੇ ਵਿਕਾਸ ਲਈ ਪੂਰਨ ਸਹਿਯੋਗ ਦਿੱਤਾ। 1914 ਈ. ਵਿਚ ਮੁਹੰਮਦ ਰਜ਼ਾ ਕ੍ਰਿਤ 'ਨਗ਼ਮਾਤੇ ਆਸਫੀ' ਦੀ ਰਚਨਾ ਹੋਈ ਜਿਸ ਵਿਚ ਉਹਨਾਂ ਨੇ ਰਾਗ ਰਾਗਨੀਆਂ ਦੇ ਨਵੀਨ ਵਰਗੀਕਰਣ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਪਹਿਲੀ ਵਾਰ ਸ਼ੁਧ ਥਾਟ ਕਾਫ਼ੀ ਦੇ ਸਥਾਨ ਤੇ ਬਿਲਾਵਲ ਨੂੰ ਮੰਨਿਆ। ਕਈ ਹੋਰ ਕਿਰਤਾਂ ਜਿਵੇਂ ਸਵਾਈ ਪ੍ਰਤਾਪ ਸਿੰਘ ਦੀ 'ਸੰਗੀਤ ਸਾਰ' ਅਤੇ ਕ੍ਰਿਸ਼ਨ ਆਨੰਦ

ਵਿਆਸ ਦੀ 'ਸੰਗੀਤ ਰਾਗ ਕਲਪਦਰੁਮ' ਨੇ ਸੰਗੀਤ ਜਗਤ ਵਿਚ ਆਪਣੀ ਛਾਪ ਛੱਡੀ ਅਤੇ ਕਿਰਿਆਤਮਕ ਅਤੇ ਸ਼ਾਸਤਰ ਦੇ ਖੇਤਰ ਵਿਚ ਨਵੇਂ ਵਿਸ਼ਿਆਂ ਦੀ ਚਰਚਾ ਛੇੜੀ ਗਈ। 1857 ਈ. ਵਿਚ ਮੁਹੰਮਦ ਕਰਮ ਇਮਾਮ ਨੇ ਉਰਦੂ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਚ 'ਮਹਾਦੁਨੁਲ ਮੁਸੀਕੀ' ਦੀ ਰਚਨਾ ਕੀਤੀ ਜਿਸ ਵਿਚ ਪ੍ਰਸਿੱਧ ਗਾਇਕਾਂ, ਵਾਦਕਾਂ ਅਤੇ ਨਰਤਕਾਂ ਦੇ ਵਰਨਣ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਸਪਤਕ ਦੇ ਵਿਕਰਿਤ ਸਵਰਾਂ ਨੂੰ ਵੱਖਰੇ ਨਾਮ ਦਿੱਤੇ ਜੋ ਬਹੁਤੇ ਪ੍ਰਚਲਿਤ ਨਾ ਹੋ ਸਕੇ।

ਕੁਝ ਅੰਗਰੇਜ਼ ਵਿਦਵਾਨਾਂ ਨੇ ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਅਧਿਐਨ ਵਲ ਰੁਚੀ ਦਿਖਾਈ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਵਿਦਵਾਨਾਂ ਵਿਚ ਸਰ ਵਿਲੀਅਮ ਜੋਂਸ, ਕੈਪਟਨ ਡੇ ਅਤੇ ਕੈਪਟਨ ਵਿਲਰਡ ਆਦਿ ਦਾ ਨਾਮ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਹੈ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੀਆਂ ਲਿਖੀਆਂ ਪੁਸਤਕਾਂ ਦਾ ਪੜ੍ਹੇ ਲਿਖੇ ਸਮਾਜ ਤੇ ਅਨੁਕੂਲ ਪ੍ਰਭਾਵ ਪਿਆ ਅਤੇ ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਪ੍ਰਤੀ ਅਨਾਦਰ ਦਾ ਭਾਵ ਘਟਣ ਲੱਗਾ। ਇਸ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਰਾਜਾ ਐਸ. ਐਮ. ਟੈਗੋਰ, ਕ੍ਰਿਸ਼ਨਧਾਨ ਬੈਨਰਜੀ, ਪੰਨਾ ਲਾਲ ਗੋਸਵਾਮੀ, ਖੇਤਰਮੋਹਨ ਗੋਸਵਾਮੀ ਆਦਿ ਹਿੰਦੁਸਤਾਨੀ ਵਿਦਵਾਨਾਂ ਨੇ ਵੀ ਆਪਣੀਆਂ ਕੋਸ਼ਿਸ਼ਾਂ ਸਦਕਾ ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਪ੍ਰਾਚੀਨ ਗ੍ਰੰਥਾਂ ਦੀਆਂ ਗੁੱਥੀਆਂ ਸੁਲਝਾਉਣ ਦੀ ਕੋਸ਼ਿਸ਼ ਕੀਤੀ ਅਤੇ ਹੋਰ ਪਹਿਲੂਆਂ ਤੇ ਰੌਸ਼ਨੀ ਪਾਈ।

(iii) **20ਵੀਂ ਸਦੀ ਵਿਚ ਸੰਗੀਤ**—ਅੰਗਰੇਜ਼ ਕੌਮ ਦਾ ਮੁੱਖ ਮਨੋਰਥ ਹਿੰਦੁਸਤਾਨ ਤੇ ਰਾਜ ਕਰਨਾ ਸੀ। ਸੰਗੀਤ ਕਲਾ ਦੇ ਪ੍ਰਚਾਰ ਅਤੇ ਪ੍ਰਸਾਰ ਵਲ ਉਨਾਂ ਦਾ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਧਿਆਨ ਨਹੀਂ ਗਿਆ। ਅਜਿਹੇ ਸਮੇਂ ਵੀ ਕੁਝ ਸੰਗੀਤ ਸਾਧਕ ਇਕਾਂਤ ਵਿਚ ਸੰਗੀਤ ਸਾਧਨਾ ਕਰਦੇ ਰਹੇ। ਇਕ ਕਲਾਕਾਰ ਆਪਣੀ ਕਲਾ ਦੂਸਰੇ ਕਲਾਕਾਰ ਤੋਂ ਛੁਪਾ ਕੇ ਰਖਦਾ। ਇਸ ਪ੍ਰਵਿਰਤੀ ਕਰਕੇ ਸੰਗੀਤ ਘਰਾਣਿਆਂ ਵਿਚ ਸਿਮਟ ਗਿਆ। ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਦੀ ਹਾਲਤ ਇਸ ਕਾਲ ਵਿਚ ਤਰਸ ਯੋਗ ਹੋਣ ਲੱਗੀ ਕਿਉਂਕਿ ਰਿਆਸਤੀ ਰਾਜੇ ਜੋ ਪਹਿਲਾਂ ਸੰਗੀਤ ਪ੍ਰਤੀ ਲਗਾਓ ਰਖਦੇ ਸਨ, ਹੁਣ ਇਸ ਤੋਂ ਪਰਹੇਜ਼ ਕਰਨ ਲੱਗੇ। ਪਰਿਣਾਮ ਵਜੋਂ ਵੰਸ਼ ਪਰੰਪਰਾ ਦੇ ਗੁਣੀ ਸੰਗੀਤਕਾਰ ਆਪਣੇ ਵੰਸ਼ਜਾਂ ਅਤੇ ਪ੍ਰਤੀਨਿਧੀਆਂ ਵਾਸਤੇ ਆਪਣੀ ਬੇਹਤਰੀਨ ਕਲਾ ਛੱਡ ਕੇ ਨਹੀਂ ਜਾ ਸਕੇ ਅਤੇ ਸੰਗੀਤ ਦੀ ਇਕ ਅਨਮੋਲ ਵਿਰਾਸਤ ਉਨਾਂ ਦੇ ਨਾਲ ਹੀ ਸਮਾਪਤ ਹੋ ਗਈ।

ਘਰਾਣਿਆਂ ਦੀ ਨੀਂਹ ਰਾਜਪੂਤ ਕਾਲ ਵਿਚ ਹੀ ਬੱਝ ਗਈ ਸੀ। ਇਹੀ ਪਰੰਪਰਾ ਬ੍ਰਿਟਿਸ਼ ਕਾਲ ਵਿਚ ਉੱਭਰ ਕੇ ਸਾਹਮਣੇ ਆਈ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਘਰਾਣਿਆਂ ਨੇ ਸੰਗੀਤ ਕਲਾ ਨੂੰ ਆਪਣੇ ਤਕ ਹੀ ਸੀਮਤ ਰਖਿਆ। ਇਸ ਕਾਲ ਵਿਚ ਗਵਾਲੀਅਰ, ਆਗਰਾ, ਦਿੱਲੀ, ਜੈਪੁਰ, ਪਟਿਆਲਾ, ਕਿਰਾਣਾ ਅਤੇ ਅਲਾਦੀਆ ਖਾਂ ਦਾ ਘਰਾਣਾ ਆਦਿ ਅਨੇਕ ਘਰਾਣੇ ਪ੍ਰਚਲਿਤ ਹੋਏ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਘਰਾਣਿਆਂ ਦੀ ਨੀਂਹ ਸ਼ੈਲੀ ਦੇ ਆਧਾਰ ਤੇ ਮਜ਼ਬੂਤ ਹੋਈ ਅਤੇ ਹੋਰ ਕਲਾਕਾਰਾਂ ਨੇ ਉਸ ਸ਼ੈਲੀ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਦਾ ਅਨੁਕਰਣ ਕਰਕੇ ਉਸ ਘਰਾਣੇ ਦੀ ਪਰੰਪਰਾ ਨੂੰ ਅੱਗੇ ਵਧਾਇਆ। ਇਹ ਕਲਾਕਾਰ ਆਪਣੇ ਗਿਆਨ ਦਾ ਖਜ਼ਾਨਾ ਜਨ ਸਾਧਾਰਣ ਨੂੰ ਨਹੀਂ ਬਲਕਿ ਆਪਦੇ ਪੁੱਤਰਾਂ ਅਤੇ ਸ਼ਾਗਿਰਦਾਂ ਨੂੰ ਹੀ ਦਿੰਦੇ ਸਨ। ਕਲਾਕਾਰ ਦੀ ਇਸ ਸੰਕੀਰਣਤਾ ਅਤੇ ਸਵਾਰਥ-ਬਿਰਤੀ ਕਰਕੇ ਸੰਗੀਤ ਕਲਾ ਦੀ ਇਹ ਨਿਧੀ ਸੁਰੱਖਿਅਤ ਤਾਂ ਰਹੀ, ਪਰ ਜਨ ਸਾਧਾਰਣ ਦੀ ਪਹੁੰਚ ਤੋਂ ਦੂਰ ਵੀ ਹੋਈ।

ਕਹਿੰਦੇ ਹਨ ਜਦੋਂ ਹਨ੍ਹੇਰਾ ਬਹੁਤ ਗੂੜ੍ਹਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਤਾਂ ਸਮਝੋ ਦਿਨ ਨਿਕਲਣ ਵਾਲਾ ਹੀ ਹੈ। ਅਜਿਹਾ ਹੀ ਸੰਗੀਤ ਕਲਾ ਦੇ ਸਬੰਧ ਵਿਚ ਹੋਇਆ। 20ਵੀਂ ਸਦੀ ਦਾ ਸੰਗੀਤ ਦੋ ਮਹਾਨ ਹਸਤੀਆਂ ਅਤੇ ਸੰਗੀਤ ਸੁਧਾਰਕਾਂ ਦਾ ਹਮੇਸ਼ਾ ਰਿਣੀ ਰਹੇਗਾ ਜਿੰਨਾਂ ਨੇ ਸੰਗੀਤ ਕਲਾ ਨੂੰ ਖੜੋਤ ਦੇ ਦੌਰ ਵਿਚੋਂ ਕੱਢ ਕੇ ਨਵੀਂ ਸਜੀਵਤਾ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕੀਤੀ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਇਸ ਯੁੱਗ ਦੇ ਸੰਗੀਤ ਮਸੀਹਾ ਕਿਹਾ ਜਾਵੇ ਤਾਂ ਕੋਈ ਅਤਿਕਥਨੀ ਨਹੀਂ ਹੋਵੇਗੀ। ਇਹ ਮਹਾਨ ਹਸਤੀਆਂ ਸਨ—ਪੰਡਤ ਵਿਸ਼ਨੂ ਨਾਰਾਇਣ ਭਾਤਖੰਡੇ ਅਤੇ ਪੰਡਤ ਵਿਸ਼ਨੂ ਦਿਗੰਬਰ ਪਲੁਸਕਰ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੋਵੇਂ ਮਹਾਨੁਭਾਵਾਂ ਨੇ ਆਪਣਾ ਸੰਪੂਰਣ ਜੀਵਨ ਸੰਗੀਤ ਕਲਾ ਦੇ ਵਿਕਾਸ ਲਈ ਸਮਰਪਿਤ ਕਰ ਦਿੱਤਾ।

10 ਅਗਸਤ ਸੰਨ 1860 ਨੂੰ ਬੰਬਈ ਵਿਖੇ ਜਨਮੇ ਪੰਡਤ ਵਿਸ਼ਨੂ ਨਾਰਾਇਣ ਭਾਤਖੰਡੇ ਨੇ ਆਜੀਵਨ ਸੰਗੀਤ ਦੀ ਅਰਾਧਨਾ ਕਰਕੇ ਸੰਗੀਤ ਨੂੰ ਜਨਸਾਧਾਰਣ ਵਿਚ ਪ੍ਰਚੱਲਤ ਕਰਨ ਅਤੇ ਸਨਮਾਨ ਦਿਵਾਉਣ ਵਿਚ ਅਹਿਮ ਭੂਮਿਕਾ ਨਿਭਾਈ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਆਪਣੀਆਂ ਨਵੀਨ ਧਾਰਨਾਵਾਂ ਅਤੇ ਵੱਖਰੀਆਂ ਮਾਨਤਾਵਾਂ ਸਥਾਪਤ ਕੀਤੀਆਂ ਅਤੇ ਮਹੱਤਵਪੂਰਣ ਸਾਹਿਤ ਰਚ ਕੇ ਜਨ ਜਨ ਤਕ ਪੁਚਾਇਆ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਸੰਗੀਤ ਕਲਾ ਪ੍ਰਤੀ ਲੇਖਾ ਜੋਖਾ ਮੁੱਖ ਰੂਪ ਵਿਚ ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਹੈ :

(1) ਅਨੇਕ ਸਥਾਨਾਂ ਦੀ ਯਾਤਰਾ ਕਰਕੇ ਸੰਗੀਤ ਸਾਹਿਤ ਦਾ ਸੰਕਲਨ ਕੀਤਾ।

(2) ਰਾਗ-ਰਾਗਨੀ ਪੱਧਤੀ ਦੇ ਸਥਾਨ ਤੇ ਥਾਟ-ਰਾਗ ਪੱਧਤੀ ਦਾ ਪ੍ਰਚਲਨ ਕੀਤਾ।

(3) ਅਨੇਕ ਘਰਾਣੇਦਾਰ ਸੰਗੀਤਕਾਰਾਂ ਨੂੰ ਮਿਲ ਕੇ ਵਿਭਿੰਨ ਰਾਗਾਂ ਅਤੇ ਰਾਗ-ਪ੍ਰਕਾਰਾਂ ਦੇ ਸਬੰਧ ਵਿਚ ਪ੍ਰਚਲਿਤ ਮਤ ਇਕੱਠੇ ਕਰਕੇ ਸ਼ੁਧ ਸ਼ਾਸਤਰ ਅਤੇ ਵਿਵਹਾਰਕ ਸੰਗੀਤ ਕਲਾ ਨੂੰ ਨਿਸ਼ਚਤ ਰੂਪ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕੀਤਾ।

(4) ਪਰੰਪਰਾਗਤ ਅਤੇ ਘਰਾਣੇਦਾਰ ਬੰਦਸ਼ਾਂ ਇਕੱਠੀਆਂ ਕਰਕੇ ਕ੍ਰਿਆਤਮਕ ਉਦੇਸ਼ ਲਈ 'ਕ੍ਰਮਿਕ ਪੁਸਤਕ ਮਾਲਿਕਾ' (6 ਭਾਗਾਂ ਵਿਚ) ਨਾਮਕ ਗ੍ਰੰਥ ਦੀ ਰਚਨਾ ਕੀਤੀ।

(5) ਸ਼ਾਸਤਰੀ ਗਿਆਨ ਲਈ 'ਭਾਤਖੰਡੇ ਸੰਗੀਤ ਸ਼ਾਸਤਰ' (4 ਭਾਗਾਂ ਵਿਚ) ਪ੍ਰਸ਼ਨ-ਉੱਤਰ ਰੀਤ ਅਧੀਨ ਲਿਖਿਆ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ 'ਅਭਿਨਵ ਰਾਗ ਮੰਜਰੀ' 'ਸ੍ਰੀ ਮਤਲਕਸ਼ਯ ਸੰਗੀਤਮ' 'A Short historical survey of the music of upper India' ਆਪ ਜੀ ਦੀਆਂ ਮੁੱਖ ਪੁਸਤਕਾਂ ਹਨ।

(6) ਅਤਿਅੰਤ ਸੁਬੋਧ ਅਤੇ ਸਰਲ ਸਵਰ-ਲਿਪੀ ਪੱਧਤੀ ਦਾ ਅਵਿਸ਼ਕਾਰ ਕੀਤਾ ਜੋ ਅੱਜ 'ਭਾਤਖੰਡੇ ਸਵਰ-ਲਿਪੀ ਪੱਧਤੀ' ਦੇ ਨਾਂ ਨਾਲ ਜਾਣੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ।

(7) ਸੰਗੀਤ ਵਿਦਿਆ ਦੇ ਪ੍ਰਚਾਰ ਅਤੇ ਪ੍ਰਸਾਰ ਲਈ ਮਾਧਵ ਸੰਗੀਤ ਮਹਾਵਿਦਿਆਲਾ ਗਵਾਲੀਅਰ, ਮਿਊਜ਼ਿਕ ਕਾਲਜ ਬੜੌਦਾ ਅਤੇ ਮੈਰਿਸ ਕਾਲਜ ਆਫ਼ ਹਿੰਦੁਸਤਾਨੀ ਮਿਊਜ਼ਿਕ ਲਖਨਊ ਦੀ ਸਥਾਪਨਾ ਕੀਤੀ, ਜੋ ਹੁਣ 'ਭਾਤਖੰਡੇ ਹਿੰਦੁਸਤਾਨੀ ਸੰਗੀਤ ਮਹਾਵਿਦਿਆਲਾ' ਦੇ ਨਾਂ ਨਾਲ ਜਾਣਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।

(8) ਹਿੰਦੁਸਤਾਨੀ ਸੰਗੀਤ ਪੱਧਤੀ ਦੇ ਨਿਯਮਾਂ ਨੂੰ ਨਿਸ਼ਚਤ ਕੀਤਾ।

(9) ਸ਼ਰੁਤੀ-ਸਵਰ ਸਥਾਪਨਾ ਲਈ ਆਪਣੀ ਵੱਖਰਾ ਮੱਤ ਪ੍ਰਸਤੁਤ ਕੀਤਾ ਜਿਸ ਅਧੀਨ ਹਰ ਸਵਰ ਨੂੰ ਆਪਣੀ ਪਹਿਲੀ ਸ਼ਰੁਤੀ ਤੇ ਸਥਾਪਿਤ ਦੱਸ ਕੇ ਬਿਲਾਵਲ ਨੂੰ ਸ਼ੁਧ ਥਾਟ ਵਜੋਂ ਮਾਨਤਾ ਦਿਵਾਈ।

(10) ਅਨੇਕਾਂ ਸੰਗੀਤ ਸੰਮੇਲਨਾਂ ਦਾ ਆਯੋਜਨ ਕੀਤਾ।

ਪੰਡਤ ਵਿਸ਼ਨੂੰ ਦਿਗੰਬਰ ਪਲੁਸਕਰ ਜਿੰਨਾਂ ਦਾ ਜਨਮ 1872 ਈ. ਵਿਚ ਹੋਇਆ, ਨੇ ਵੀ ਆਪਣਾ ਸੰਪੂਰਣ ਜੀਵਨ ਸੰਗੀਤ ਕਲਾ ਪ੍ਰਤੀ ਸਮਰਪਿਤ ਕੀਤਾ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਯੋਗਦਾਨ ਨੂੰ ਸੰਗੀਤ ਜਗਤ ਕਦੀ ਨਹੀਂ ਭੁਲਾ ਸਕੇਗਾ ਜੋ ਮੁੱਖ ਰੂਪ ਵਿਚ ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਹੈ :

(1) ਆਪ ਜੀ ਨੇ 'ਸੰਗੀਤ ਬਾਲ ਬੋਧ' 'ਸਵਰ ਆਲਾਪ ਗਾਇਨ', 'ਸੰਗੀਤ ਤੱਤਵ ਦਰਸ਼ਨ', 'ਰਾਗ ਪ੍ਰਵੇਸ਼', 'ਭਜਨ ਅਮ੍ਰਿਤ ਲਹਿਰੀ' ਨਾਮਕ ਪੁਸਤਕਾਂ ਲਿਖੀਆਂ।

(2) ਇਕ ਨਵੀਂ ਸਵਰ ਲਿਪੀ ਅਤੇ ਤਾਲ ਲਿਪੀ ਪੱਧਤੀ ਦਾ ਆਵਿਸ਼ਕਾਰ ਕੀਤਾ ਜੋ ਅੱਜ ਬਹੁਤ ਪ੍ਰਚਲਿਤ ਹੈ।

(3) ਗੰਧਰਵ ਮਹਾਵਿਦਿਆਲਾ ਬੰਬਈ ਅਤੇ ਉਸ ਦੀਆਂ ਹੋਰ ਸ਼ਾਖਾਵਾਂ ਭਾਰਤ ਤੇ ਵਿਭਿੰਨ ਖੇਤਰਾਂ ਵਿਚ ਸਥਾਪਤ ਕੀਤੀਆਂ। ਨਾਸਿਕ (ਮਹਾਰਾਸ਼ਟਰ) ਦੇ 'ਰਾਮ ਨਾਮ ਆਧਾਰ ਆਸ਼ਰਮ' ਦੀ ਸਥਾਪਨਾ ਵੀ ਆਪ ਜੀ ਦੁਆਰਾ ਹੋਈ।

(4) ਸੰਗੀਤ ਸਾਹਿਤ ਵਿਚੋਂ ਘਟੀਆ ਅਤੇ ਨਿਮਨ-ਦਰਜੇ ਦੇ ਸ਼ਿੰਗਾਰਕ ਸਾਹਿਤ ਨੂੰ ਕੱਢ ਕੇ ਭਗਤੀ ਰਸ ਨਾਲ ਸਜੇ ਸੁਚੱਜੇ ਸਾਹਿਤ ਰਾਂਹੀਂ ਇਸ ਕਲਾ ਨੂੰ ਦੁਬਾਰਾ ਅਧਿਆਤਮਕ ਦਰਜਾ ਦਿਵਾਇਆ। ਆਪ ਜੀ ਦੇ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਸ਼ਾਗਿਰਦਾਂ ਵਿਚੋ ਸੰਗੀਤ ਮਾਰਤੰਡ ਪੰਡਤ ਓਅੰਕਾਰ ਨਾਥ ਠਾਕੁਰ, ਸ਼੍ਰੀ ਵਿਨਾਇਕ ਰਾਓ ਪਟਵਰਧਨ, ਸ਼੍ਰੀ ਨਾਰਾਇਣ ਰਾਓ ਵਿਆਸ, ਪ੍ਰੋ. ਬੀ. ਆਰ. ਦੇਵਧਰ ਆਦਿ ਦਾ ਨਾਮ ਵਰਨਣ ਯੋਗ ਹੈ। ਆਪ ਜੀ ਨੇ ਬਹੁਤ ਸੰਗੀਤ ਸੰਮੇਲਨਾਂ ਦਾ ਆਯੋਜਨ ਕੀਤਾ। ਆਪਣੇ ਸਮਕਾਲੀਨ ਸੰਗੀਤਕਾਰਾਂ ਵਿਚ ਆਪ ਇਕ ਚਮਕਦੇ ਸਿਤਾਰੇ ਵਾਂਗੂੰ ਸਨ ਜਿੰਨਾਂ ਨੇ ਸੰਗੀਤ ਕਲਾ ਨੂੰ ਉੱਚ ਸਥਾਨ ਦਿਵਾਉਣ ਲਈ ਆਪਣਾ ਸਮੁੱਚਾ ਜੀਵਨ ਇਸ ਪਾਸੇ ਲਗਾ ਦਿੱਤਾ।

ਉਪਰੋਕਤ ਦੋਵਾਂ ਸੰਗੀਤ ਵਿਦਵਾਨਾਂ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਬੰਗਾਲੀ ਕਵੀ ਰਵਿੰਦਰ ਨਾਥ ਠਾਕੁਰ ਨੇ ਸਵੈ-ਰਚਿਤ ਗੀਤਾਂ ਨੂੰ ਦਿਲ-ਖਿੱਚਵੇਂ ਸੰਗੀਤ ਵਿਚ ਢਾਲ ਕੇ ਸੰਗੀਤ ਜਗਤ ਦੇ ਸਾਹਮਣੇ 'ਰਵਿੰਦਰ ਸੰਗੀਤ' ਦੇ ਨਾਮ ਨਾਲ ਪ੍ਰਚਲਿਤ ਕੀਤਾ। ਆਪ ਜੀ ਨੇ ਆਪਣੇ ਗੀਤ-ਛੰਦਾਂ ਦੇ ਅਨੁਰੂਪ ਕਈ ਨਵੀਆਂ ਤਾਲਾਂ ਦਾ ਨਿਰਮਾਣ ਕੀਤਾ। ਰਾਸ਼ਟਰੀ ਗੀਤ 'ਜਨ ਗਣ ਮਨ' ਆਪ ਜੀ ਦੀ ਅਮਰ ਰਚਨਾ ਹੈ। ਆਪ ਜੀ ਦਾ ਸਥਾਪਤ ਕੀਤਾ 'ਸ਼ਾਂਤੀ ਨਿਕੇਤਨ' ਅੱਜ ਨਰਿੱਤ, ਸੰਗੀਤ, ਨਾਟਕ ਅਤੇ ਸ਼ਿਲਪ ਕਲਾ ਦੀ ਸਿਖਿਆ ਲਈ ਮੁੱਖ ਸੰਸਥਾਵਾਂ ਵਿਚੋਂ ਇਕ ਹੈ। ਇਸੇ ਕਾਲ ਵਿਚ ਰਾਜਾ ਨਵਾਬ ਅਲੀ ਨੇ ਉਰਦੂ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਚ ਸੰਗੀਤ ਦੀ ਸ੍ਰੇਸ਼ਠ ਪੁਸਤਕ 'ਮੁਆਰਿਫੁੰਨਗ਼ਮਾਤ' ਲਿਖੀ ਜਿਸ ਵਿਚ ਪੰਡਤ ਭਾਤਖੰਡੇ ਦੀ ਸ਼ੈਲੀ ਦਾ ਹੀ ਅਨੁਕਰਣ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ।

ਰਾਜੇ-ਮਹਾਰਾਜਿਆਂ ਦੇ ਆਸਰੇ ਪਲਣ ਵਾਲੇ ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਵਿਕਾਸ ਦੀ ਜ਼ਿੰਮੇਵਾਰੀ ਆਜ਼ਾਦੀ ਉਪਰੰਤ ਕਾਲ ਵਿਚ ਹੁਣ ਭਾਰਤ ਸਰਕਾਰ ਉੱਪਰ ਆ ਗਈ ਹੈ। ਸੰਗੀਤ ਕਲਾ ਦੀ ਅਨਮੋਲ ਵਿਰਾਸਤ ਨੂੰ ਸੁਰੱਖਿਅਤ ਰੱਖਣ ਲਈ ਹੋਰ ਉਪਰਾਲੇ ਕੀਤੇ ਜਾਣ ਲੱਗੇ ਹਨ। ਆਮ ਜਨਤਾ ਵਿਚ ਪ੍ਰਚਾਰ ਹਿਤ ਅਤੇ ਕਲਾਕਾਰਾਂ ਨੂੰ ਪ੍ਰੋਤਸਾਹਿਤ ਕਰਨ ਵਿਚ ਸਰਕਾਰ ਨੇ ਮਹਾਨ ਯੋਗਦਾਨ ਦਿੱਤਾ ਹੈ। ਸੰਗੀਤ ਕਲਾ ਰੂੜ੍ਹੀਵਾਦ ਅਤੇ ਘਰਾਣਿਆਂ ਦੀ ਜਕੜ ਤੋਂ ਮੁਕਤ ਹੋ ਕੇ ਸਾਰਿਆਂ ਲਈ ਸਮਾਨ ਰੂਪ ਵਿਚ ਗ੍ਰਹਿਣ ਕਰ ਸਕਣ ਵਾਲੀ ਕਲਾ ਬਣ ਗਈ ਹੈ।

ਕਲਾ ਦੇ ਪ੍ਰਚਾਰ-ਪ੍ਰਸਾਰ ਲਈ ਆਕਾਸ਼ਵਾਣੀ ਅਤੇ ਦੂਰਦਰਸ਼ਨ ਦੇ ਨਾਲ-ਨਾਲ ਗ੍ਰਾਮੋਫੋਨ ਰਿਕਾਰਡ, ਕੈਸਟਾਂ ਅਤੇ ਕੰਪੈਕਟ ਡਿਸਕ ਆਦਿ ਦੀ ਤਕਨੀਕ ਵਿਕਸਤ ਹੋਈ ਹੈ। ਸੰਗੀਤ ਦੀ ਬਿਖਰੀ ਰੂਪ ਰੇਖਾ ਨੂੰ ਸੁ-ਵਿਵਸਥਤ ਰੂਪ ਪ੍ਰਾਪਤ ਹੋਇਆ ਹੈ। ਕਲਾਕਾਰਾਂ ਨੂੰ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਕਲਾ ਦੇ ਅਨੁਰੂਪ ਸ਼੍ਰੇਣੀਆਂ ਅਤੇ ਪੁਰਸਕਾਰ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕੀਤੇ ਜਾਣ ਲੱਗੇ ਹਨ। ਸਾਰਵਜਨਿਕ ਸੇਵਾ ਦੇ ਨਾਲ ਨਾਲ ਕੇਂਦਰੀ ਅਤੇ ਰਾਜ ਸਰਕਾਰਾਂ ਨੇ ਸੰਗੀਤ ਨੂੰ ਅਕਾਦਮਿਕ ਅਦਾਰਿਆਂ ਵਿਚ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਸਥਾਨ ਦਿੱਤਾ ਹੈ। ਪਹਿਲੀ ਪੰਜ ਵਰਸ਼ੀ ਯੋਜਨਾ ਦੇ ਅੰਤਰਗਤ ਕੇਂਦਰੀ ਸਰਕਾਰ ਨੇ 'ਸੰਗੀਤ ਨਾਟਕ ਅਕਾਦਮੀ' ਨਾਮਕ ਸੰਸਥਾ ਦੀ ਸਥਾਪਨਾ ਕੀਤੀ ਜਿਸ ਰਾਹੀਂ ਖੋਜ ਕਾਰਜ, ਸਿੱਖਿਆ ਸੰਸਥਾਵਾਂ ਦਾ ਗਠਨ, ਰਾਸ਼ਟਰੀ ਸੰਗੀਤ ਸਮਾਰੋਹਾਂ ਦਾ ਆਯੋਜਨ ਆਦਿ ਹੁੰਦਾ ਹੈ।

ਅੱਜ ਭਾਰਤ ਵਿਚ ਸੰਗੀਤ ਸਿੱਖਿਆ ਲਈ ਹਜ਼ਾਰਾਂ ਦੀ ਗਿਣਤੀ ਵਿਚ ਵਿਦਿਆਲੇ ਤੇ ਮਹਾਵਿਦਿਆਲੇ ਹਨ। ਹਰ ਸਾਲ ਅਨੇਕ ਵਿਦਿਆਰਥੀ ਸੰਗੀਤ ਸਿਖਿਆ ਪ੍ਰਾਪਤ ਕਰਕੇ ਨਿਕਲਦੇ ਹਨ। ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਸਿਧਾਂਤਕ ਅਤੇ ਕਿਰਿਆਤਮਕ ਪੱਖਾਂ ਉੱਤੇ ਪੁਸਤਕਾਂ ਲਿਖੀਆਂ ਜਾ ਰਹੀਆਂ ਹਨ। ਅਨੇਕ ਪੱਤਰ-ਪਤ੍ਰਿਕਾਵਾਂ ਦਾ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਨ ਨਿਯਮਤ ਤੌਰ ਤੇ ਹੋ ਰਿਹਾ ਹੈ। ਨਵੇਂ ਵਿਸ਼ੇ ਲੈ ਕੇ ਨਵੇਂ ਰਹੱਸਾਂ ਦੀ ਖੋਜ ਖੋਜਾਰਥੀ ਕਰ ਰਹੇ ਹਨ। ਇਸ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਸਰਕਾਰ ਦੁਆਰਾ ਕਲਾਕਾਰਾਂ ਨੂੰ ਰਾਸ਼ਟਰੀ ਮੌਕਿਆਂ ਤੇ ਰਾਸ਼ਟਰਪਤੀ ਪੁਰਸਕਾਰ, ਪਦਮ ਸ਼੍ਰੀ ਅਤੇ ਪਦਮ ਭੂਸ਼ਨ ਵਰਗੇ ਅਲੰਕਰਣਾਂ ਨਾਲ ਸਨਮਾਨਿਤ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਵਿਦੇਸ਼ਾਂ ਵਿਚ ਵੀ ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਨੇ ਝੰਡੇ ਗੱਡੇ ਹਨ। ਪੰਡਤ ਰਵੀ ਸ਼ੰਕਰ ਵਰਗੇ ਕਈ ਮਹਾਨ ਕਲਾਕਾਰਾਂ ਨੇ ਵਿਦੇਸ਼ੀ

ਧਰਤੀ ਉਪਰ ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਦੀ ਸਿੱਖਿਆ ਲਈ ਸੰਗੀਤ ਵਿਦਿਆਲਿਆਂ ਦੀ ਸਥਾਪਨਾ ਕੀਤੀ ਹੈ।

ਅਜੋਕੇ ਯੁੱਗ ਵਿਚ ਫਿਲਮੀ ਸੰਗੀਤ ਰਾਂਹੀਂ ਵੀ ਜਨ-ਸਾਧਾਰਣ ਵਿਚ ਸੰਗੀਤਕ ਰੁਚੀ ਦਾ ਵਿਕਾਸ ਹੋਇਆ ਹੈ। ਹੁਣ ਸੰਗੀਤ ਅਤੇ ਸੰਗੀਤਕਾਰਾਂ ਨੂੰ ਲੋਕ ਸਨਮਾਨ ਦੀ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀ ਨਾਲ ਵੇਖਦੇ ਹਨ। ਅੱਜ ਕੱਲ੍ਹ ਸੰਗੀਤ ਸਿਖਣਾ ਅਤੇ ਸੰਗੀਤ ਸਮਝਣ ਦੇ ਕਾਬਲ ਹੋਣਾ ਇਕ ਗੌਰਵਮਈ ਗੱਲ ਸਮਝੀ ਜਾਣ ਲਗੀ ਹੈ। ਸੰਗੀਤ ਦੀ ਇਸ ਪ੍ਰਗਤੀ ਤੋਂ ਇਹ ਅਨੁਮਾਨ ਸਹਿਜੇ ਹੀ ਲਗਾਇਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ ਕਿ ਜੇਕਰ ਸੰਗੀਤਕਾਰ, ਸੰਗੀਤ ਪ੍ਰੇਮੀ ਜਨਸਾਧਾਰਣ ਅਤੇ ਭਾਰਤ ਸਰਕਾਰ ਦੇ ਸਹਿਯੋਗ ਨਾਲ ਇਸ ਵਿਸ਼ੇ ਦੇ ਅਲੌਕਿਕ ਆਨੰਦ ਨੂੰ ਪਹਿਚਾਣ ਕੇ ਸਹੀ ਮਾਰਗ਼ ਚੁਣ ਲਵੇ ਤਾਂ ਉਹ ਦਿਨ ਦੂਰ ਨਹੀਂ ਜਦ ਸੰਗੀਤ ਆਪਣੀਆਂ ਉੱਚ-ਸਿਖਰਾਂ ਛੋਹ ਲਏਗਾ ਕਿਉਂਕਿ ਘਰਾਣਿਆਂ ਦੀ ਕਠੋਰਤਾ ਸਮਾਪਤ ਹੋਣ ਨਾਲ ਹੁਣ ਨਵੇਂ ਰੂਪ ਵਿਚ ਕਲਾ ਦਾ ਵਿਕਾਸ ਸਹਿਜ ਹੀ ਸੰਭਵ ਹੈ।

ਗਾਇਨ ਸ਼ੈਲੀਆਂ ਦੀ ਜਾਣਕਾਰੀ

(ਠੁਮਰੀ, ਟੱਪਾ, ਚਤੁਰੰਗ, ਤਰਾਨਾ, ਰਾਗਮਾਲਾ, ਪੜਤਾਲ)

ਸੰਗੀਤ ਜਗਤ ਵਿਚ ਗਾਇਨ ਸ਼ੈਲੀਆਂ ਤੋਂ ਭਾਵ ਗਾਇਨ ਦੀਆਂ ਪਰੰਪਰਾਗਤ ਪ੍ਰਚਲਿਤ ਸ਼ਾਸਤਰੀ ਅਤੇ ਅਰਧ ਸ਼ਾਸਤਰੀ ਸੰਗੀਤ ਦੀਆਂ ਵੰਨਗੀਆਂ ਤੋਂ ਹੈ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਸਾਧਾਰਣ ਸ਼ਬਦਾਂ ਵਿਚ 'ਗੀਤ' ਵੀ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਸੁਰ ਅਤੇ ਲੈਅ ਬੱਧ ਸ਼ਬਦ ਹੀ ਕਿਸੇ ਗੀਤ ਦਾ ਰੂਪ ਧਾਰਣ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਪ੍ਰਾਚੀਨ ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਅੰਤਰਗਤ ਪ੍ਰਬੰਧ, ਵਸਤੂ, ਰੂਪਕ ਆਦਿ ਗੀਤ ਪ੍ਰਕਾਰ ਪ੍ਰਚਲਿਤ ਸਨ ਜਦ ਕਿ ਆਧੁਨਿਕ ਸਮੇਂ ਵਿਚ ਧਰੁਪਦ, ਧਮਾਰ, ਖਿਆਲ, ਠੁਮਰੀ, ਟੱਪਾ, ਤਰਾਨਾ, ਤਿਰਵਟ, ਚਤੁਰੰਗ, ਗਜ਼ਲ, ਭਜਨ ਅਤੇ ਸ਼ਬਦ ਆਦਿ ਗਾਇਨ ਸ਼ੈਲੀਆਂ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਗੀਤ ਪ੍ਰਕਾਰਾਂ ਵਜੋਂ ਜਾਣੀਆਂ ਜਾਂਦੀਆਂ ਹਨ।

ਠੁਮਰੀ

ਮਾਨਵ ਮਨ ਚਿਰਕਾਲ ਤੋਂ ਰੰਜਕਤਾ ਦਾ ਪ੍ਰੇਮੀ ਰਿਹਾ ਹੈ। ਮਨੁੱਖ ਆਪਣੇ ਸੁਭਾਅ ਸਦਕਾ ਰੰਜਕਤਾ ਅਤੇ ਮਧੁਰਤਾ ਵੱਲ ਤੁਰੰਤ ਖਿੱਚਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਠੁਮਰੀ ਸੰਗੀਤ ਦੀ ਅਜਿਹੀ ਲੋਕਪ੍ਰਿਅ ਸ਼ੈਲੀ ਹੈ ਜੋ ਇਸ ਕਲਾ ਤੋਂ ਅਨਜਾਣ ਲੋਕਾਂ ਨੂੰ ਵੀ ਆਨੰਦ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਠੁਮਰੀ ਸ਼ਬਦ ਵਿਚ ਠੁਮ+ਰੀ ਦੋ ਅੰਸ਼ ਹਨ। 'ਠੁਮ' ਠੁਮਕਣ ਦਾ ਪ੍ਰਤੀਕ ਹੈ ਅਤੇ 'ਰੀ' ਸੰਬੋਧਕ ਸੂਚਕ ਸ਼ਬਦ ਹੈ ਜਿਸ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਮਨਭਾਉਂਦੀ ਸਖੀ ਨਾਲ ਗੱਲਬਾਤ ਲਈ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।

ਠੁਮਰੀ ਦਾ ਜਨਮ ਸਥਾਨ ਲਖਨਊ ਮੰਨਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਉਥੋਂ ਦੇ ਇਕ ਕਲਾਪ੍ਰੇਮੀ ਅਤੇ ਵਿਲਾਸਪ੍ਰਿਅ ਨਵਾਬ ਵਾਜਿਦ ਅਲੀ ਸ਼ਾਹ ਜਿੰਨਾਂ ਨੇ ਅਨੇਕ ਕਲਾਵਾਂ ਨੂੰ ਪ੍ਰੋਤਸਾਹਿਤ ਕੀਤਾ, ਦੇ ਦਰਬਾਰ ਵਿਚਲੇ ਪ੍ਰਸਿੱਧ ਸੰਗੀਤ ਉਸਤਾਦ ਸਾਜਿਦ ਅਲੀ ਖਾਂ ਨੂੰ ਠੁਮਰੀ ਦਾ ਜਨਮ ਦਾਤਾ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਵਾਜਿਦ ਅਲੀ ਸ਼ਾਹ ਆਪ ਵੀ 'ਅਖਤਰ ਪੀਆ' ਉਪਨਾਮ ਨਾਲ ਠੁਮਰੀਆਂ ਰਚਦੇ ਸਨ ਅਤੇ ਉਨਾਂ ਦੇ ਦਰਬਾਰ ਵਿਚ 'ਕਦਰਪੀਆ', 'ਦਰਸਪੀਆ' ਅਤੇ 'ਲਲਨਪੀਆ' ਆਦਿ ਠੁਮਰੀ ਦੇ ਕਲਾਕਾਰ ਸਨ ਜੋ ਠੁਮਰੀਆਂ ਰਚਦੇ ਵੀ ਸਨ।

ਸੰਭਵ ਹੈ ਕਿ ਮੁਸਲਿਮ ਸ਼ਾਸਨ ਕਾਲ ਵਿਚ ਰਾਜੇ ਅਤੇ ਅਮੀਰਾਂ ਦੇ ਮਨੋਰੰਜਨ ਵਾਸਤੇ ਦਰਬਾਰੀ ਨਰਤਕੀਆਂ ਜਿਹੜੇ ਨ੍ਰਿਤ, ਗੀਤ ਅਤੇ ਅਭਿਨੈ-ਗੀਤ ਪ੍ਰਸਤੁਤ ਕਰਦੀਆਂ ਸਨ, ਉਨ੍ਹਾਂ ਤੋਂ ਹੀ ਠੁਮਰੀ ਦਾ ਆਰੰਭ ਹੋਇਆ ਹੋਵੇ। ਇਹ ਗਾਇਨ ਸ਼ੈਲੀ ਸ਼ਿੰਗਾਰ ਪ੍ਰਧਾਨ ਹੋਣ ਕਰਕੇ ਇਸ ਵਿਚ ਰਸੀਆ, ਬਲਮਾ, ਸੈਆਂ, ਪੀਆ, ਸਾਂਵਰੀਆ ਆਦਿ ਸ਼ਬਦਾਂ ਦੀ ਭਰਮਾਰ ਹੁੰਦੀ ਹੈ।

ਸ਼ਾਸਤਰੀ ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਆਚਾਰੀਆਂ ਨੇ ਠੁਮਰੀ ਨੂੰ ਹਮੇਸ਼ਾ ਇਕ ਨਿਮਨ ਕੋਟੀ ਦੀ ਸੰਗੀਤ ਵਿਧਾ ਮੰਨਿਆ ਪਰੰਤੂ ਅਸਲ ਵਿਚ ਠੁਮਰੀ ਨੇ ਕਾਵਿਮਈ ਅਨੁਭੂਤੀਆਂ ਨਾਲ ਸੰਗੀਤ ਨੂੰ ਹੋਰ ਸੁਦ੍ਰਿੜ ਅਤੇ ਹਰੇਕ ਦੀ ਸਮਝ ਦੇ ਅਨੁਰੂਪ ਕਰਕੇ ਉਸ ਨੂੰ ਮਨੁੱਖੀ ਸੰਵੇਦਨਾਵਾਂ ਨਾਲ ਸੱਚੇ ਅਰਥਾਂ ਵਿਚ ਢਾਲ ਕੇ ਹਿਰਦੇ ਦੀਆਂ ਡੂੰਘਾਈਆਂ ਵਿਚ ਉਤਰਣ ਦੇ ਸਮਰਥ ਬਣਾਇਆ ਹੈ। ਇਸ ਗਾਇਕੀ ਦੀ ਆਪਣੀ ਹੀ

ਵਿਸ਼ੇਸ਼ਤਾ ਹੈ। ਅੱਜ-ਕੱਲ੍ਹ ਠੁਮਰੀ ਗਾਇਨ ਬੇਹੱਦ ਪ੍ਰਚਲਿਤ ਸੰਗੀਤ-ਵੰਨਗੀ ਹੈ। ਅੱਜ ਬਹੁਤ ਸਾਰੇ ਵੱਡੇ ਕਲਾਕਾਰ ਖਿਆਲ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਠੁਮਰੀ ਗਾਉਣਾ ਪਸੰਦ ਕਰਦੇ ਹਨ।

ਠੁਮਰੀ ਬੋਲ ਪ੍ਰਧਾਨ ਗਾਇਕੀ ਹੈ। ਜਿਸ ਵਿਚ ਰਾਗ ਦੇ ਨਿਯਮਾਂ ਦੀ ਕਠੋਰਤਾ ਅਤੇ ਸ਼ੁੱਧਤਾ ਵੱਲ ਬਹੁਤ ਧਿਆਨ ਨਾ ਦੇ ਕੇ ਭਾਵ ਸਿਰਜਣਾ ਤੇ ਜ਼ੋਰ ਦਿਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਵਿਚ ਨ੍ਰਿਤ ਅਤੇ ਅਭਿਨੈ, ਦੋਹਾਂ ਦਾ ਸੁਮੇਲ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਭਈਆ ਗਣਪਤ ਰਾਓ, ਸ਼ਿਆਮ ਲਾਲ ਖੱਤਰੀ, ਮੌਜ਼ੁਦੀਨ ਖਾਂ ਆਦਿ ਗਾਇਕਾਂ ਨੇ ਬੋਲ ਬਨਾਓ ਦੀ ਠੁਮਰੀ ਨੂੰ ਨਵੀਂ ਸੇਧ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕੀਤੀ ਅਤੇ ਇਸ ਅਨੂਠੀ ਗਾਇਕੀ ਦੀ ਹੋਂਦ ਬਰਕਰਾਰ ਰੱਖੀ।

ਠੁਮਰੀ ਦੋ ਢੰਗਾਂ ਨਾਲ ਗਾਈ ਜਾਂਦੀ ਹੈ—ਪੂਰਬ ਅੰਗ ਨਾਲ ਅਤੇ ਪੰਜਾਬ ਅੰਗ ਨਾਲ। ਲਖਨਊ ਅਤੇ ਬਨਾਰਸ ਦੀ ਠੁਮਰੀ ਪੂਰਬ ਅੰਗ ਦੀ ਠੁਮਰੀ ਵਜੋਂ ਜਾਣੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਉਰਦੂ ਅਤੇ ਬ੍ਰਜ ਭਾਸ਼ਾ ਦੀ ਅਧਿਕਤਾ, ਖਿਆਲ ਗਾਇਕੀ ਰਾਹੀਂ ਠੁਮਰੀ ਅੰਗ ਦੀ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ਤਾ ਦਿਖਾਉਣਾ, ਮੂਲ ਰਾਗ ਦਾ ਤਿਰੋਭਾਵ ਕਰਕੇ ਵਿਭਿੰਨ ਰਾਗਾਂ ਦੀ ਝਲਕ ਅਤੇ ਫਿਰ ਕੁਸ਼ਲਤਾ ਨਾਲ ਮੂਲ ਰਾਗ ਵਿਚ ਵਾਪਸੀ, ਗਾਇਨ-ਕਲਾ ਸ਼ਿਲਪ ਦੀ ਕੁਸ਼ਲਤਾ ਅਤੇ ਸੂਖਮਤਾ ਅਤੇ ਪਦ-ਬੋਲਾਂ ਦਾ ਮਰਮ-ਸਪਰਸ਼ੀ ਭਾਵ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਹੀ ਪੂਰਬ ਅੰਗ ਦੀ ਠੁਮਰੀ ਦੀਆਂ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ਤਾਵਾਂ ਹਨ। ਕਾਲ ਅੰਤਰ ਵਿਚ ਕਜਰੀ, ਚੈਤੀ, ਹੋਰੀ, ਸਾਵਨੀ ਆਦਿ ਵੀ ਠੁਮਰੀ ਦੇ ਅੰਗ ਬਣ ਗਏ। ਠੁਮਰੀ ਦਾ ਦੂਜਾ ਅੰਗ 'ਪੰਜਾਬ ਅੰਗ' ਕਹਾਉਂਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਦੀ ਉਤਪਤੀ ਪੰਜਾਬੀ ਲੋਕ ਗੀਤ ਸਾਹਿਤ ਅਤੇ ਪਹਾੜੀ ਧੁਨਾਂ ਤੋਂ ਹੋਈ ਹੈ। ਬੋਲਾਂ ਵਿਚ ਤਾਨ ਅਤੇ ਖਟਕੇ ਦਾ ਸੁੰਦਰ ਪ੍ਰਯੋਗ ਇਸ ਅੰਗ ਦੀ ਨਿਜੀ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ਤਾ ਹੈ। ਇਸ ਅੰਗ ਵਿਚ ਸੂਖਮ ਤਾਨਾਂ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਹਨ। ਪੰਜਾਬੀ ਅੰਗ ਦੀ ਠੁਮਰੀ ਬੜੇ ਗੁਲਾਮ ਅਲੀ ਖਾਂ ਅਤੇ ਬਰਕਤ ਅਲੀ ਖਾਂ ਆਪਣੇ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਢੰਗ ਨਾਲ ਗਾਉਂਦੇ ਸਨ। ਬੇਗਮ ਅਖਤਰ ਦੀ ਗਾਇਕੀ ਵਿਚ ਦੋਵੇਂ ਅੰਗਾਂ ਦਾ ਸੁੰਦਰ ਮਿਸ਼ਰਣ ਸੀ। ਬਿੰਦਾਦੀਨ ਅਤੇ ਮੌਜ਼ੁਦੀਨ ਵਰਗੇ ਗਾਇਕਾਂ ਨੇ ਠੁਮਰੀ ਨੂੰ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਦਰਜਾ ਦਿਲਾਇਆ। ਰਸੂਲਨ ਬਾਈ, ਬੜੀ ਮੋਤੀ ਬਾਈ, ਸਿਧੇਸ਼ਵਰੀ ਦੇਵੀ ਅਤੇ ਗਿਰਜਾ ਦੇਵੀ ਪੂਰਬ ਅੰਗ ਦੀਆਂ ਪ੍ਰਸਿੱਧ ਗਾਇਕਾਵਾਂ ਹੋਈਆਂ ਹਨ। ਗਾਇਕਾਂ ਵਿਚ ਅਬਦੁਲ ਕਰੀਮ ਖਾਂ ਅਤੇ ਫੈਆਜ਼ ਖਾਂ ਬਹੁਤ ਪ੍ਰਸਿੱਧ ਰਹੇ ਹਨ।

ਠੁਮਰੀ ਸ਼ਿੰਗਾਰ ਰਸ ਪ੍ਰਧਾਨ ਸ਼ੈਲੀ ਹੈ ਜਿਸ ਦੇ ਗੀਤ ਪ੍ਰੇਮ ਭਾਵਨਾ ਨਾਲ ਭਰਪੂਰ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਕਲਾਕਾਰ ਜਿੰਨਾਂ ਵੱਧ ਕਲਪਨਾਸ਼ੀਲ ਅਤੇ ਮਨੋਵ੍ਰਿਤੀਆਂ ਪੜ੍ਹਨ ਵਿਚ ਮਾਹਰ ਹੋਵੇਗਾ, ਉਸ ਦਾ ਠੁਮਰੀ ਗਾਇਨ ਉਨਾਂ ਹੀ ਵਧੇਰੇ ਪ੍ਰਭਾਵਸ਼ਾਲੀ ਹੋਵੇਗਾ। ਇਸ ਸ਼ੈਲੀ ਦੀ ਗਤੀ ਚਪਲ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਉਪਸ਼ਾਸਤਰੀ ਸੰਗੀਤ ਵਿਚ ਇਸ ਦਾ ਇਸ ਦਾ ਸਥਾਨ ਸਰਬ-ਉੱਤਮ ਹੈ। ਠੁਮਰੀ ਅਧਿਕਤਰ ਦੀਪਚੰਦੀ ਜਾਂ ਜਤ ਤਾਲ ਵਿਚ ਸੁਣਨ ਨੂੰ ਮਿਲਦੀ ਹੈ ਪਰ ਅੱਜ ਕੱਲ੍ਹ ਕਲਾਕਾਰ ਕਹਿਰਵਾ ਅਤੇ ਪੰਜਾਬੀ ਠੇਕੇ ਆਦਿ ਵਿਚ ਠੁਮਰੀਆਂ ਗਾਉਣ ਲਗ ਪਏ ਹਨ। ਇਸ ਦੀਆਂ ਬੰਦਸ਼ਾਂ ਵਿਚ ਰਾਧਾ ਕ੍ਰਿਸ਼ਨ ਦੇ ਰਾਸ ਵਿਲਾਸ ਤੋਂ ਲੈ ਕੇ ਸਾਧਾਰਣ ਨਾਇਕ ਨਾਇਕਾਵਾਂ ਦੀਆਂ ਕਾਮੁਕਤਾ ਪੂਰਣ ਸ਼ਿੰਗਾਰਕ ਭਾਵਨਾਵਾਂ ਦਾ ਪ੍ਰਗਟਾਅ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਦੇ ਸਵਰਾਂ ਵਿਚ ਨਜ਼ਾਕਤ ਅਤੇ ਸ਼ਬਦਾਂ ਵਿਚ ਕੋਮਲਤਾ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਦੇ ਨਾਜ਼ੁਕ ਅਤੇ ਚਪਲ ਮਿਜਾਜ਼ ਨੂੰ ਦੇਖਦੇ ਹੋਏ ਸਮਪ੍ਰਕਿਰਤਕ ਰਾਗਾਂ ਦੀ ਚੋਣ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਠੁਮਰੀ ਆਮ ਤੌਰ ਤੇ ਖਮਾਜ, ਪੀਲੂ, ਮਾਂਡ, ਤਿਲੰਗ, ਭੈਰਵੀ, ਕਾਫੀ, ਝਿੰਝੋਟੀ ਅਤੇ ਦੇਸ ਆਦਿ ਰਾਗਾਂ ਵਿਚ ਸੁਣਨ ਨੂੰ ਮਿਲਦੀ ਹੈ। ਰੰਜਕਤਾ ਵਿਚ ਵਾਧੇ ਲਈ ਹੋਰ ਰਾਗਾਂ ਨੂੰ ਵੀ ਛੋਹਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਬੰਧਨ-ਮੁਕਤ ਹੋਣ ਕਰਕੇ ਇਸ ਦੀ ਲੋਕਪ੍ਰਿਅਤਾ ਬੁਲੰਦੀਆਂ ਛੋਹ ਰਹੀ ਹੈ।

ਪੰਡਤ ਭਾਤਖੰਡੇ ਠੁਮਰੀ ਗਾਇਕੀ ਨੂੰ 'ਸ਼ੂਦਰ' ਕਹਿਣ ਦੇ ਘੋਰ ਵਿਰੋਧੀ ਸਨ। ਭਾਵੇਂ ਕਿ ਇਹ ਗਾਇਕੀ ਖਿਆਲ ਦਾ ਸਥਾਨ ਨਹੀਂ ਲੈ ਸਕਦੀ ਪਰ ਇਸ ਦੀ ਸੁਤੰਤਰਤਾ ਨਿਰਵਿਵਾਦ ਹੈ। ਖਿਆਲ ਦੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਇਸ ਵਿਚ ਵੱਡੀਆਂ ਤਾਨਾਂ ਜਾਂ ਆਕਾਰ ਦਾ ਆਲਾਪ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦਾ ਬਲਕਿ ਇਸ ਨੂੰ ਛੋਟੀਆਂ ਛੋਟੀਆਂ

ਤਾਨਾਂ, ਮੁਰਕੀਆਂ, ਖਟਕੇ, ਕਣ ਆਦਿ ਨਾਲ ਸਜਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਭਾਵਪੂਰਨ ਸ਼ਬਦਾਂ ਨੂੰ ਵਿਭਿੰਨ ਢੰਗਾਂ ਨਾਲ ਪ੍ਰਗਟਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਅੰਤਰੇ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਸਥਾਈ ਵਿਚ ਪਰਤਣ ਵੇਲੇ ਦਰੁੱਤ ਤੀਨਤਾਲ ਆਰੰਭ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਜਿਸ ਵਿਚ ਗਾਇਕ ਲੈਅਕਾਰੀ ਅਤੇ ਸੁਰਕਾਰੀ ਦੇ ਅਨੇਕ ਰੂਪਾਂ ਦਾ ਨਿਰਮਾਣ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਭਾਵ-ਵਿਚਿੱਤਰਤਾ ਦੇ ਨਾਲ ਹੀ ਲੈਅ ਦੀ ਵਿਚਿੱਤਰਤਾ ਵੀ ਦਿਖਾਈ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਉਸ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਮੁੜ ਪਹਿਲਾਂ ਵਾਲਾ ਠੇਕਾ ਵਜਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਗੀਤ ਦੇ ਸਥਾਈ ਅਤੇ ਅੰਤਰਾ ਦੋ ਹੀ ਭਾਗ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਠੁਮਰੀ ਦੇ ਗੀਤ ਸ਼ਿੰਗਾਰ ਰਸ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਕਰੁਣ ਰਸ ਅਤੇ ਸ਼ਾਂਤ ਰਸ ਨਾਲ ਭਰਪੂਰ ਪਾਏ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਇਸ ਗਾਇਕੀ ਦਾ ਸੁਭਾਅ ਵਿਲੱਖਣ ਹੈ, ਇਹ ਇਕ ਬਿਰਹਣ ਵੀ ਹੈ ਅਤੇ ਮਦਭਰੀ ਸੁਹਾਗਣ ਵੀ। ਠੁਮਰੀ ਗਾਉਣ ਵਾਲਿਆਂ ਨੂੰ ਆਪਣਾ ਗਲਾ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਢੰਗ ਨਾਲ ਤਿਆਰ ਕਰਨਾ ਪੈਂਦਾ ਹੈ।

ਟੱਪਾ

ਉੱਤਰ ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਦੀ ਇਸ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਸ਼ੈਲੀ 'ਟੱਪਾ' ਦਾ ਨਾਮਕਰਣ ਪੰਜਾਬੀ ਭਾਸ਼ਾ ਦੇ ਸ਼ਬਦ 'ਟੱਪਣਾ' (ਉਛਲਣਾ) ਤੋਂ ਹੋਇਆ ਹੈ। ਇਸ ਗਾਇਨ ਸ਼ੈਲੀ ਦੀ ਚੰਚਲ ਅਤੇ ਉਛਲਦੀ ਹੋਈ ਚਾਲ ਇਸ ਨੂੰ ਖਿਆਲ ਅਤੇ ਧਰੁਪਦ ਨਾਲੋਂ ਵੱਖਰਾ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਡਾ. ਸ਼ਰਤਚੰਦਰ ਪਰਾਂਜਪੇ ਅਨੁਸਾਰ 'ਟੱਪਾ' ਇਕ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਗਾਇਨ ਸ਼ੈਲੀ ਹੈ ਜਿਸ ਦੀ ਉਤਪਤੀ ਪੰਜਾਬ ਦੇ ਪਹਾੜੀ ਪ੍ਰਦੇਸ਼ਾਂ ਵਿਚ ਹੋਈ ਅਤੇ ਵਿਕਾਸ ਅਵਧ ਦੇ ਦਰਬਾਰਾਂ ਵਿਚ ਠੁਮਰੀ ਦੇ ਨਾਲ ਹੀ ਹੋਇਆ। ਕਪਤਾਨ ਵਿਲਾਰਡ (Capt. Willard) ਫਰਮਾਉਂਦੇ ਹਨ ਕਿ ਟੱਪਾ ਗਾਇਕੀ ਨੂੰ ਮੁੱਢ ਵਿਚ ਪੰਜਾਬ ਦੇ ਊਠ ਹੱਕਣ ਵਾਲੇ ਗਾਇਆ ਕਰਦੇ ਸਨ। ਹੋਰ ਕਈ ਵਿਦਵਾਨ ਇਸ ਨੂੰ ਪ੍ਰਾਚੀਨ ਸੰਗੀਤ ਵਿਚ ਪ੍ਰਚਲਿਤ 'ਵੇਸਰਾ' ਗੀਤੀ ਤੋਂ ਹੋਂਦ ਵਿਚ ਆਇਆ ਮੰਨਦੇ ਹਨ। ਇਤਿਹਾਸਕਾਰ ਕਹਿੰਦੇ ਹਨ ਕਿ ਮੁਗ਼ਲ ਬਾਦਸ਼ਾਹ ਮੁਹੰਮਦ ਸ਼ਾਹ ਰੰਗੀਲੇ ਦੇ ਸਮੇਂ ਵਿਚ ਟੱਪੇ ਦਾ ਆਵਿਸ਼ਕਾਰ ਸ਼ੋਰੀ ਮੀਆਂ ਨੇ ਕੀਤਾ ਜਿੰਨਾ ਦਾ ਅਸਲੀ ਨਾਮ ਗੁਲਾਮ ਨਬੀ ਸੀ ਅਤੇ ਜੋ ਪੰਜਾਬ ਦੇ ਵਾਸੀ ਸਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਪੰਜਾਬ ਦੇ ਲੋਕ ਸੰਗੀਤ ਵਿਚ ਪ੍ਰਚਲਿਤ ਇਸ ਗਾਇਨ ਸ਼ੈਲੀ ਨੂੰ ਖਟਕਾ, ਮੁਰਕੀ ਅਤੇ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਅੰਗਾਂ ਦੀਆਂ ਤਾਨਾਂ ਨਾਲ ਸਜਾ ਕੇ ਸ਼ਾਸਤਰੀ ਸੰਗੀਤ ਦੀ ਸ਼ੈਲੀ ਵਜੋਂ ਪ੍ਰਚਲਿਤ ਕੀਤਾ। ਪ੍ਰਸਿੱਧ ਵਿਦਵਾਨ ਸ਼੍ਰੀ ਗੋਸੁਆਮੀ ਦੇ ਵਿਚਾਰ ਅਨੁਸਾਰ ਟੱਪੇ ਦੀ ਸ਼ਬਦਾਵਲੀ ਪੰਜਾਬ ਦੀਆਂ ਪ੍ਰੇਮਕਹਾਣੀਆਂ ਹੀਰ ਰਾਂਝਾ ਆਦਿ ਨਾਲ ਸਬੰਧਿਤ ਹੁੰਦੀ ਸੀ।*

ਟੱਪੇ ਦੇ ਲੋਕਸੰਗੀਤਕ ਰੂਪ ਵਿਚ ਗੀਤਾਂ ਦਾ ਵਿਸ਼ਾ ਵਸਤੂ ਪ੍ਰੇਮ ਪ੍ਰਸੰਗ ਅਤੇ ਸ਼ਿੰਗਾਰ ਰਸ ਨਾਲ ਭਰਪੂਰ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਜਿਸ ਨੂੰ ਜੰਗਲੀ ਕਬੀਲਿਆਂ ਦੇ ਲੋਕ ਆਪਣੇ ਸਰਲ ਜੀਵਨ ਨੂੰ ਮਨੋਰੰਜਕ ਅਤੇ ਰੰਗੀਲਾ ਬਨਾਉਣ, ਅਤੇ ਆਪਣੀ ਥਕਾਨ ਭੁਲਾਉਣ ਲਈ ਪ੍ਰਯੋਗ ਵਿਚ ਲਿਆਉਂਦੇ ਸਨ। ਇਸ ਦੇ ਗੀਤਾਂ ਵਿਚ ਨਾਇਕ ਜਾਂ ਨਾਇਕਾ ਦੀ ਸੁੰਦਰਤਾ ਅਤੇ ਬਿਰਹਾ ਦੀ ਤੜਪ ਝਲਕਦੀ ਹੈ। ਉੱਤਰੀ ਭਾਰਤ ਵਿਚ ਇਸ ਦਾ ਪ੍ਰਚਲਨ 18ਵੀਂ ਸਦੀ ਵਿਚ ਹੋਇਆ। ਪ੍ਰਾਚੀਨ ਕਾਲ ਵਿਚ ਪ੍ਰਚਲਿਤ ਇਸ ਦੇ ਅਨਿਬੱਧ ਰੂਪ ਨੂੰ ਸ਼ੋਰੀ ਮੀਆਂ ਨੇ ਰਾਗ ਅਤੇ ਤਾਲ ਵਿਚ ਬੰਨ੍ਹ ਕੇ ਇਸ ਦਾ ਸ਼ਾਸਤਰੀ ਰੂਪ ਵਿਕਸਿਤ ਕੀਤਾ।

ਟੱਪਾ ਚੰਚਲ ਪ੍ਰਕਿਰਤੀ ਦੀ ਗਾਇਕੀ ਹੈ। ਇਹ ਸ਼ੈਲੀ ਕਠੋਰ ਨਿਯਮਾਂ ਦੀ ਜਕੜ ਤੋਂ ਮੁਕਤ ਹੈ ਪਰ ਫਿਰ ਵੀ ਸਾਧਾਰਣ ਕਲਾਕਾਰ ਬਿਨਾ ਕਠੋਰ ਅਭਿਆਸ ਦੇ ਇਸ ਉਪਰ ਅਧਿਕਾਰ ਪ੍ਰਾਪਤ ਨਹੀਂ ਕਰ

---

*'The word 'Tappa' comes from the root word of 'Tap' (short). It is derived from the time of the camel drivers of Punjab. The subject matter is woven around the enormous life of the mythical Heer and Ranjha—The Romeo and Juliet of Punjab. It's texts are almost in Punjabi language. It was perfect by Shori Miyan (1810...), a musician in the court of Nawab Assaf-udaullah of Audh and was developed a great deal in Bengal.' (O. Goswami—The Story of Indian Music, Page 136)

ਸਕਦਾ। ਜੋ ਲੋਕ ਟੱਪੇ ਨੂੰ ਘਟੀਆ ਅਤੇ ਸ਼ੂਦਰ ਪ੍ਰਕਿਰਤੀ ਦਾ ਗਾਇਨ ਮੰਨਦੇ ਹਨ, ਉਹ ਆਪਣੀ ਸੰਕੀਰਣ ਮਨੋਬਿਰਤੀ ਦਾ ਹੀ ਸਬੂਤ ਦਿੰਦੇ ਹਨ। ਅਸਲ ਵਿਚ ਇਹ ਸਾਧਾਰਣ ਗਾਇਕਾਂ ਦੇ ਵੱਸ ਦੀ ਗਾਇਕੀ ਹੈ ਹੀ ਨਹੀਂ। ਇਸ ਨੂੰ ਗਾਉਣ ਲਈ ਗਲੇ ਦੀ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਤਿਆਰੀ ਦੀ ਲੋੜ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਜਿਸ ਵਿਚ ਚੰਚਲ ਆਲਾਪ, ਬਹਿਲਾਵਾ, ਚਮਤਕਾਰਿਕ ਬੋਲ ਤਾਨਾਂ, ਗਮਕ, ਤਾਨ, ਖਟਕਾ, ਫੰਦਾ, ਮੁਰਕੀ ਆਦਿ ਦੀ ਸੁੰਦਰਤਾ ਅਤੇ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਵਰਣਨਯੋਗ ਗਤੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਰਸ ਉਤਪਤੀ ਅਤੇ ਭਾਵ-ਅਭਿਵਿਅਕਤੀ ਵੱਲ ਘਟ, ਚਮਤਕਾਰਿਤਾ ਅਤੇ ਤਿਆਰੀ ਤੇ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਬਲ ਦਿੱਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਜਦੋਂ ਸਾਧਾਰਣ ਗਾਇਕ ਅਜਿਹੀ ਕੁਸ਼ਲਤਾ ਪ੍ਰਾਪਤ ਨਹੀਂ ਕਰ ਸਕਦੇ ਤਾਂ ਉਹ ਕੁਝ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਗਾਇਕਾਂ ਦੁਆਰਾ ਗਾਈ ਜਾਣ ਵਾਲੀ ਕਿਸੇ ਵੀ ਨਵੀਨ ਗਾਇਨ ਸ਼ੈਲੀ ਨੂੰ ਨਿਗੁਣੀ ਕਹਿਕੇ ਉਸ ਤੋਂ ਬਚਣ ਦਾ ਉਪਰਾਲਾ ਕਰਦੇ ਹਨ।

ਟੱਪੇ ਵਿਚ ਖਿਆਲ ਅਤੇ ਠੁਮਰੀ ਵਾਂਗ ਸਥਾਈ ਅਤੇ ਅੰਤਰਾ ਦੋ ਭਾਗ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਗੀਤ ਬੋਲ ਵਧੇਰੇ ਵਿਸਤ੍ਰਿਤ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦੇ ਅਤੇ ਪ੍ਰਕਿਰਤੀ ਸ਼ਿੰਗਾਰ ਰਸ ਪ੍ਰਧਾਨ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਵਿਚ ਨਾ ਤਾਂ ਅਲਾਪ ਲਈ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਸਥਾਨ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਨਾ ਹੀ ਲੰਬੀਆ ਅਤੇ ਸਪਾਟ ਤਾਨਾਂ ਦੀ ਹੀ ਗੁੰਜਾਇਸ਼ ਹੈ ਬਲਕਿ ਪੇਚਦਾਰ ਹਰਕਤਾਂ, ਅਵਰੋਹਾਤਮਕ ਦਾਣੇਦਾਰ ਤਾਨਾਂ ਹੀ ਵਧੇਰੇ ਕਰਕੇ ਪ੍ਰਯੋਗ ਵਿਚ ਲਿਆਈਆਂ ਜਾਂਦੀਆਂ ਹਨ। ਵਿਸਤਾਰ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਤੌਰ ਤੇ ਮੱਧ ਅਤੇ ਤਾਰ ਸਪਤਕ ਵਿਚ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਮੰਦਰ ਸਪਤਕ ਦੀ ਗੰਭੀਰਤਾ ਇਸ ਗਾਇਕੀ ਵਿਚ ਨਹੀਂ ਹੈ। ਇਕ ਇਕ ਸ਼ਬਦ ਨੂੰ ਲੈ ਕੇ ਛੋਟੀਆਂ ਤਾਨਾਂ ਅਤੇ ਮੁਰਕੀਆਂ ਦੀ ਤਿਆਰੀ ਵਿਖਾਈ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਬੰਦਿਸ਼ ਦਾ ਮੁਖੜਾ ਪਕੜ ਕੇ ਸਮ ਵਿਚ ਮਿਲਣ ਲਈ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਸਾਵਧਾਨੀ ਦੀ ਜ਼ਰੂਰਤ ਹੁੰਦੀ ਹੈ।

ਭਾਰਤ ਦੇ ਵਰਤਮਾਨ ਟੱਪਾ ਕਲਾਕਾਰਾਂ ਵਿਚ ਸ਼੍ਰੀਮਤੀ ਸੁਮਤੀ ਮੁਟਾਟਕਰ, ਗਿਰਜਾ ਦੇਵੀ, ਸਵਿਤਾ ਦੇਵੀ, ਸ਼ੰਨੋ ਖੁਰਾਣਾ ਅਤੇ ਸ੍ਰੀ ਲਛਮਣ ਰਾਓ ਕ੍ਰਿਸ਼ਨ ਰਾਓ ਸ਼ੰਕਰ ਪੰਡਿਤ ਜੀ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਹਨ। ਅਤੀਤ ਦੇ ਗਾਇਕਾਂ ਵਿਚੋਂ ਦੇਵ ਜੀ ਬੂਆ, ਸ਼ੰਕਰ ਰਾਓ ਪੰਡਿਤ, ਬੜੇ ਰਾਮਦਾਸ, ਸਿਧੇਸ਼ਵਰੀ ਦੇਵੀ ਅਤੇ ਰਸੂਲਨ ਬਾਈ ਦਾ ਨਾਂ ਲਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਟੱਪੇ ਦੀਆਂ ਬੰਦਿਸ਼ਾਂ ਦੇ ਕੁਝ ਉਦਾਹਰਣ ਵੇਖੋ—

1. **ਸਥਾਈ—** ਜਾਨੀ ਵੇ, ਦਿਲ ਵਿਚ ਤੈਂਡੀ ਅਦਾ ਚੁਭਦੀ ਵੇ ਮੀਆਂ
   ਅੰਤਰਾ— ਮੈਨੂੰ ਅੰਦੇਸਾ ਵੇ ਮੈਂਡੇ ਯਾਰ ਦਾ,
   ਮੌਲਾ ਕਰੇ ਤੂੰ ਜੀਂਦਾ ਰਵ੍ਹੇਂ ਵੇ ਮੇਰੇ ਯਾਰ ਵੇ
2. **ਸਥਾਈ—** ਯਾਰ ਵੇ ਮੈਨੂੰ ਸੁਣਾ ਟੱਪੇ ਦੀ ਤਾਨ ਵੇ ਮੀਆਂ
   ਅੰਤਰਾ— ਤੁਸਾਡੀ ਮਰਜੀ ਵੇ ਮੈਨੂੰ ਗਲੇ ਲਗਾਲੈ ਯਾਰ ਵੇ ਮੀਆਂ
3. **ਸਥਾਈ—** ਰੈਨ ਕਿਥੇ ਗੰਵਾਈ ਯਾਰ ਮੈਂਡੇ?
   ਮੈਨੂੰ ਬੁਰਾ ਲਗਦਾ
   ਅੰਤਰਾ— ਮੈਨੂੰ ਅੱਛਾ ਨਹੀਂਓ ਲਗਦਾ,
   ਕਿਸੇ ਦੇ ਨਾਲ ਜਾਈਂਦਾ ਨਾ ਫਬਦਾ।

ਚਤੁਰੰਗ

'ਚਤੁਰ' ਭਾਵ ਚਾਰ ਅਤੇ 'ਅੰਗ' ਭਾਵ ਹਿੱਸੇ, ਇਸ ਲਈ ਨਾਮ ਤੋਂ ਹੀ ਸਪਸ਼ਟ ਹੈ ਕਿ ਚਤੁਰੰਗ ਵਿਚ ਗਾਇਕੀ ਦੇ ਚਾਰ ਅੰਗਾਂ ਦਾ ਮਿਸ਼ਰਣ ਹੈ। ਇਹ ਇਕ ਵਿਲੱਖਣ ਗਾਇਕੀ ਸ਼ੈਲੀ ਹੈ ਅਤੇ ਇਸ ਦੇ ਭਿੰਨ ਭਿੰਨ ਅੰਗ ਅਦਭੁਤ ਵਾਤਾਵਰਣ ਸਿਰਜ ਕੇ ਸਰੋਤਿਆਂ ਦਾ ਭਰਪੂਰ ਮਨੋਰੰਜਨ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਇਸ ਨੂੰ ਸੁਤੰਤਰ ਗਾਇਨ ਸ਼ੈਲੀ ਵਜੋਂ ਨਹੀਂ, ਸਗੋਂ ਸਹਿ-ਗਾਇਨ ਸ਼ੈਲੀ ਵਜੋਂ ਗਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਦੇ ਚਾਰ ਅੰਗ ਹੇਠ ਲਿਖੇ ਹਨ—

1. ਖਿਆਲ, ਪਦ ਜਾਂ ਗੀਤ ਦੇ ਸ਼ਬਦ
2. ਤਰਾਨੇ ਦੇ ਬੋਲ
3. ਸਰਗਮ
4. ਮਿਰਦੰਗ ਜਾਂ ਪਖਾਵਜ ਦੇ ਬੋਲ

ਸ਼ੈਲੀ ਦੇ ਪਹਿਲੇ ਭਾਗ ਵਿਚ ਗੀਤ ਦੇ ਸ਼ਬਦ, ਖਿਆਲ ਅੰਗ ਵਾਂਗ ਗਾਏ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। 'ਚਤੁਰੰਗ ਗੁਣੀਅਨ ਮਿਲ ਗਾਵੇ, ਬਜਾਵੇ, ਰਿਝਾਵੇ। ਗੁਨੀਅਨ ਕੇ ਆਗੇ ਲੈਅ ਕੋ ਸੰਪੂਰਣ ਕਰ ਦਿਖਾਵੇ' ਆਦਿ ਬੋਲ ਹੀ ਆਮ ਤੌਰ ਤੇ ਪ੍ਰਯੋਗ ਵਿਚ ਲਿਆਏ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਇਸ ਉਪਰੰਤ ਤਰਾਨੇ ਦੇ ਬੋਲ ਗਾਏ ਜਾਂਦੇ ਹਨ ਜਿਸ ਤਰਾਂ 'ਦਿਰ ਤਾਨਾ, ਤੁਮ ਦਿਰ ਦਿਰ ਤਾਨਾ, ਤਾਨਾ ਓ ਦੇਰੇ ਨਾ, ਯਾਲਾ ਲੀ ਲੋਮ' ਆਦਿ ਨਿਰ-ਅਰਥਕ ਸ਼ਬਦਾਂ ਨਾਲ ਇਸ ਦੀ ਸਜਾਵਟ ਕਰਨ ਉਪਰੰਤ ਸਬੰਧਿਤ ਰਾਗ ਦੀ ਸਰਗਮ ਦਾ ਗਾਇਨ ਇਸ ਵਿਚ ਜੋੜਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਅੰਤਿਮ ਭਾਗ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਪਖਾਵਜ ਜਾਂ ਮਿਰਦੰਗ ਦੇ ਬੋਲ ਜਾਂ ਕੋਈ ਛੋਟੀ ਪਰਨ ਆਦਿ ਗਾਈ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ਜਿਸ ਦਾ ਵਜ਼ਨ ਇਸ ਦੇ ਬਾਕੀ ਅੰਗਾਂ ਨਾਲ ਮੇਲ ਖਾਂਦਾ ਹੈ। ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਕਿ ਚਾਰ ਪ੍ਰਕਾਰ ਦੀਆਂ ਸ਼ੈਲੀਆਂ ਨੂੰ ਇਕ ਬੰਦਿਸ਼ ਵਿਚ ਬੰਨ੍ਹ ਕੇ ਵਿਦਵਾਨਾਂ ਨੇ ਆਪਣੇ ਸ਼ਾਗਿਰਦਾਂ ਨੂੰ ਹਰ ਸ਼ੈਲੀ ਵਿਚ ਮੁਹਾਰਤ ਹਾਸਲ ਕਰਾਉਣ ਦੇ ਮਨੋਰਥ ਲਈ ਹੀ ਇਸ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਸ਼ੈਲੀ ਦੀ ਰਚਨਾ ਕੀਤੀ ਸੀ।

ਚਤੁਰੰਗ ਗੀਤ ਬਹੁਤੇ ਪ੍ਰਾਚੀਨ ਨਹੀਂ ਹਨ। ਇਸ ਨੂੰ ਖਿਆਲ ਦੇ ਸਮਾਨ ਹੀ ਗਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਨੂੰ ਗਾਉਣ ਲਈ ਗਾਇਕ ਦਾ ਕੁਸ਼ਲ ਹੋਣਾ ਅਤਿ ਲੋੜੀਂਦਾ ਹੈ। ਵਿਭਿੰਨ ਲੈਅਕਾਰੀਆਂ ਅਤੇ ਵਿਭਿੰਨ ਪ੍ਰਕਾਰ ਦੀਆਂ ਤਿਹਾਈਆਂ ਲਗਾ ਕੇ ਇਸ ਨੂੰ ਵਧੇਰੇ ਪ੍ਰਭਾਵਸ਼ਾਲੀ ਬਣਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਗਾਇਕੀ ਦੀ ਵਿਚਿਤੱਰਤਾ ਆਪ ਮੁਹਾਰੇ ਹੀ ਸਰੋਤਿਆਂ ਨੂੰ ਆਪਣੇ ਵਲ ਪ੍ਰੇਰਿਤ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਸ਼ੈਲੀ ਦਾ ਪ੍ਰਚਾਰ ਵਰਤਮਾਨ ਸਮੇਂ ਵਿਚ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀਗੋਚਰ ਨਹੀਂ ਹੋ ਰਿਹਾ ਪਰ ਗੁਣੀਜਨ ਅੱਜ ਵੀ ਇਸ ਸ਼ੈਲੀ ਨੂੰ ਸੁਣਨ ਅਤੇ ਸੁਨਾਉਣ ਵਿਚ ਦਿਲਚਸਪੀ ਲੈਂਦੇ ਹਨ।

ਰਾਗ ਦੇਸ ਵਿਚ ਸ਼੍ਰੀ ਸ਼ੰਕਰ ਰਾਓ ਪੰਡਿਤ ਰਾਹੀਂ ਰਚਿਆ ਗਿਆ ਇਕ ਚਤੁਰੰਗ ਉਦਾਹਰਣ ਵਜੋਂ ਪੇਸ਼ ਹੈ—

ਚਤੁਰੰਗ ਕੋ ਗਾਵੇ ਰਸ ਰੰਗਤ ਸੋਂ ਕਰ
ਤੀਵਰ ਕੋਮਲ ਦੇਖ ਭਾਲ ਕਰ
ਤੀਵਰ ਅਤਿ ਕੋਮਲ ਸੁਰ ਸੋਂ
ਨਿਆਰੋ ਨਿਆਰੋ ਸੁਰ ਸੰਗਤ ਸੋਂ
ਦਿਰ ਦਿਰ ਦਿਰ ਤਾ ਨਾਨਾ ਦਿਰ ਦਿਰ
ਤਾਨੋਮ ਤਾਨਾਨਾ ਦਿਰ ਦਿਰ
ਤੁਮ ਦਿਰ ਦਿਰ ਦਿਰ ਦਿਰ ਦਿਰ
ਦਿਰ ਦਿਰ ਦਿਰ ਦਿਰ ਦਿਰ ਦਾਨੀ
ਉਨਚਾਸ ਕੂਟਤਾਨ ਤਿਨ ਕੇ ਕਠਿਨ ਰੰਗੀਲੇ ਹੈਂ ਬਿਓਰੇ
ਮਮ ਪਪ ਨੀਨੀ ਸਂ ਸਰੇਂ ਸਂਨੀ ਧ ਪ ਮ
ਧਾ ਕਿਟ ਤਕ ਧੁਮ ਕਿਟ ਤਕ ਧਿਤਾ ਕਿੜਨਗ
ਨਗ ਧਿਰ ਕਿਟ ਨਗ ਤਕ ਧਿਰ ਕਿਟ ਨਗ
ਤਕ ਧਾਮ ਤਕ ਧਾ

ਤਰਾਨਾ

ਮੱਧ ਕਾਲ ਦੇ ਪ੍ਰਸਿੱਧ ਸੰਗੀਤਕਾਰ ਅਮੀਰ ਖ਼ੁਸਰੋਂ ਨੂੰ ਤਰਾਨਾ ਗਾਇਨ ਸ਼ੈਲੀ ਦਾ ਜਨਮ ਦਾਤਾ ਮੰਨਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਕੁਝ ਵਿਦਵਾਨ ਇਸ ਦਾ ਆਰੰਭ ਤਾਨਸੇਨ ਤੋਂ ਮੰਨਦੇ ਹਨ ਅਤੇ ਕੁਝ ਹੋਰ ਇਸ ਨੂੰ ਗਤ ਸ਼ੈਲੀ ਦੀ ਨਕਲ ਮਾਤਰ ਹੀ ਆਖਦੇ ਹਨ। ਇਸ ਸ਼ੈਲੀ ਦੀ ਬਣਤਰ ਵਲ ਨਜ਼ਰ ਮਾਰੀਏ ਤਾਂ ਜਾਪਦਾ ਹੈ ਕਿ ਤਰਾਨੇ ਦੇ ਸਾਰੇ ਤੱਤ ਤਾਂ ਸਾਮਗਨ ਸਮੇਂ ਵਿਚ ਅਪ੍ਰਤੱਖ ਤੌਰ ਤੇ ਸੁਸ਼ਕ ਅੱਖਰਾਂ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਵਿਦੱਮਾਨ ਸਨ। ਪ੍ਰਾਚੀਨ ਪ੍ਰਬੰਧ ਗਾਇਕੀ ਦੇ ਅੰਗਾਂ ਵਿਚੋਂ 'ਤੇਨਕ' ਅੰਗ ਦੀ ਹੋਂਦ ਤਰਾਨੇ ਵਿਚ ਦੇਖਣ ਨੂੰ ਮਿਲਦੀ ਹੈ। ਨਾਟਿਆਸ਼ਾਸਤਰ ਵਿਚ ਵਰਣਿਤ 'ਨਿਰਗੀਤ' ਤੇ 'ਬਹਿਰਗੀਤ' ਤਰਾਨੇ ਦੇ ਹੀ ਪ੍ਰਾਚੀਨ ਰੂਪ ਹਨ।

ਤਰਾਨਾ ਸ਼ੈਲੀ ਦੇ ਉਤਪਤੀ ਕਾਲ ਵਿਚ ਸੰਭਵ ਹੈ ਕਿ ਇਸ ਦੇ ਬੋਲਾਂ ਦਾ ਕੋਈ ਅਰਥ ਹੋਵੇ ਪਰੰਤੂ ਅੱਜ-ਕੱਲ੍ਹ ਇਸ ਸ਼ੈਲੀ ਦੇ ਬੋਲ ਨਿਰਾਰਥਕ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਤਾ, ਨਾ, ਰੀ, ਦਿਰ, ਲਾ, ਲੀ, ਲੋਮ, ਤੋਮ, ਤਦੀਮ ਆਦਿ ਬੋਲ ਨੂੰ ਲੈਅ ਅਤੇ ਸੁਰ ਬੱਧ ਕਰਕੇ ਚਮਤਕਾਰੀ ਰਚਨਾ ਦਾ ਗਠਨ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਟੱਪਾ ਜਾਂ ਠੁਮਰੀ ਸ਼ੈਲੀ ਦੀ ਤਰਾਂ ਇਸ ਸ਼ੈਲੀ ਦੇ ਬੋਲ ਭਾਵ-ਅਰਥ ਪੂਰਨ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦੇ। ਸਥਾਈ ਅਤੇ ਅੰਤਰਾ ਦੋ ਭਾਗ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਬੇਅਰਥ ਸ਼ਬਦਾਂ ਦਾ ਉਚਾਰਣ ਮਨੋਹਰ, ਚਮਤਕਾਰੀ ਅਤੇ ਕਰਣਪ੍ਰਿਅ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਦੇ ਅਰਥ ਹੀਣ ਬੋਲਾਂ ਦੀ ਚੋਣ ਉਚਾਰਣ ਦੀ ਸੁਵਿਧਾ ਨੂੰ ਧਿਆਨ ਵਿਚ ਰੱਖ ਕੇ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਤਰਾਨੇ ਦੇ ਬੋਲਾਂ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਬਹੁਤ ਲੋਕ ਇਸ ਵਿਚ ਫਾਰਸੀ, ਅਰਬੀ ਜਾਂ ਉਰਦੂ ਦੇ ਸ਼ੇਅਰ ਵੀ ਮਿਲਾ ਲੈਂਦੇ ਹਨ। ਨ੍ਰਿਤ ਵਿਚ ਵੀ ਤਰਾਨੇ ਦਾ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਮਹੱਤਵ ਹੈ। ਕਰਨਾਟਕ ਸੰਗੀਤ ਦੀ 'ਤਿਲਾਨਾ' ਗਾਇਕੀ ਤਰਾਨੇ ਦੀ ਹੀ ਸਮਾਨਾਰਥਕ ਹੈ।

ਤਰਾਨਾ ਇਕ ਲੈਅ ਪ੍ਰਧਾਨ ਗਾਇਨ ਸ਼ੈਲੀ ਹੈ। ਇਸ ਦੀ ਚਾਲ ਆਮ ਤੌਰ ਤੇ ਦਰੁੱਤ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਬਹੁਤੇ ਗਾਇਕ ਇਸ ਨੂੰ ਖਿਆਲ ਗਾਇਨ ਦੇ ਅੰਤ ਵਿਚ ਗਾਉਂਦੇ ਹਨ। ਕਈ ਵਾਰ ਇਸ ਨੂੰ ਮੱਧ ਲੈਅ ਤੋਂ ਸ਼ੁਰੂ ਕਰਕੇ, ਲੈਅ ਵਧਾਉਂਦੇ ਹੋਏ ਅਤਿ-ਦਰੁੱਤ ਲੈਅ ਵਿਚ ਸਮਾਪਤ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਲੈਅ ਵਿਚ ਇਨ੍ਹਾਂ ਅਰਥਹੀਣ ਬੋਲਾਂ ਦਾ ਉਚਾਰਣ ਅਤਿਅੰਤ ਮੁਸ਼ਕਲ ਹੋਣ ਕਰਕੇ ਚਤੁਰ ਗਾਇਕ ਸਰੋਤਿਆਂ ਨੂੰ ਕੀਲ ਲੈਂਦੇ ਹਨ ਜਿਸ ਲਈ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਅਭਿਆਸ ਦੀ ਲੋੜ ਹੈ। ਲੈਅ-ਤਾਲ ਤੇ ਕਾਬੂ ਹੋਣ ਦੇ ਨਾਲ ਨਾਲ ਸੂਖਮ ਸੁਰ ਗਿਆਨ ਵੀ ਲੋੜੀਂਦਾ ਹੈ। ਦਰੁੱਤ ਲੈਅ ਵਿਚ ਕੁਸ਼ਲ ਗਾਇਕ ਤਾਨਾਂ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਬੜੀ ਸਫਾਈ ਨਾਲ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਉਸਤਾਦ ਅਮੀਰ ਖਾਂ ਨੇ ਤਰਾਨਾ ਗਾਇਕੀ ਨੂੰ ਇਕ ਨਵੀਂ ਸੇਧ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕੀਤੀ ਹੈ ਜੋ ਇਸ ਨੂੰ ਮੱਧ ਲੈਅ ਵਿਚ ਗਾ ਕੇ ਤਾਨਾਂ ਨਾਲ ਸਜਾਉਂਦੇ ਸਨ ਅਤੇ ਫਾਰਸੀ ਦੇ ਬੋਲਾਂ ਨਾਲ ਵਧੇਰੇ ਪ੍ਰਭਾਵਪੂਰਨ ਬਣਾ ਲੈਂਦੇ ਸਨ। ਉਨ੍ਹਾਂ ਸਿੱਧ ਕੀਤਾ ਕਿ ਤਰਾਨੇ ਦੇ ਬੋਲ ਸਾਰਥਕ ਹੁੰਦੇ ਹਨ।

ਤਰਾਨੇ ਦੀ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ਤਾ ਇਸ ਦੀ ਵਿਵਿਧਤਾ ਨਾਲ ਸਬੰਧਿਤ ਹੈ। ਇਹ ਗਾਇਕੀ ਸਾਰੇ ਪ੍ਰਚਲਿਤ ਤਾਲਾਂ ਅਤੇ ਰਾਗਾਂ ਵਿਚ ਗਾਈ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਕੁਝ ਗਾਇਕ ਇਸ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਖਿਆਲ ਗਾਇਨ ਨਾਲ ਨਹੀਂ, ਸੁਤੰਤਰ ਰੂਪ ਵਿਚ ਵੀ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਕੁਝ ਤਰਾਨਿਆਂ ਵਿਚ ਵਾਦਿਅ ਬੋਲ ਵੀ ਸੁਣਨ ਨੂੰ ਮਿਲਦੇ ਹਨ। ਵਾਦਿਅ ਬੋਲ, ਸਰਗਮ ਅਤੇ ਕਾਵਿ-ਬੋਲ ਮਿਲਾਉਣ ਨਾਲ ਇਹ ਚਤੁਰੰਗ ਗਾਇਨ ਸ਼ੈਲੀ ਦਾ ਰੂਪ ਧਾਰਣ ਕਰ ਲੈਂਦਾ ਹੈ।

ਤਰਾਨਾ ਗਾਇਕੀ ਦੇ ਇਤਿਹਾਸ ਤੇ ਨਜ਼ਰ ਮਾਰੀਏ ਤਾਂ ਜਾਪਦਾ ਹੈ ਕਿ ਆਲਾਪ ਗਾਇਨ ਦੇ ਵਿਚ ਜੋ 'ਓਮ ਅਨੰਤ ਨਾਮ ਹਰੀ' ਸ਼ਬਦ ਪ੍ਰਯੋਗ ਕੀਤੇ ਜਾਂਦੇ ਸਨ, ਉਨਾਂ ਦਾ ਰੂਪ ਵਿਗੜ ਕੇ 'ਤੋਂ ਨੋਮ, ਨੰਤ, ਤਾਨਾ, ਰੀਰੀ' ਆਦਿ ਹੋ ਗਿਆ। ਕੁਝ ਵਿਦਵਾਨ ਤਰਾਨੇ ਦੇ ਬੁਲਾਂ ਦੀ ਉਤਪਤੀ 'ਸੰਗੀਤ ਰਤਨਾਕਰ' ਵਿਚ ਵਰਣਿਤ 'ਸਥਾਯ' ਤੋਂ ਮੰਨਦੇ ਹਨ ਜਿਸ ਵਿਚ ਵਾਦਿਅ-ਬੋਲ ਹੁੰਦੇ ਸਨ। ਜੇ ਵੀਣਾ ਜਾਂ ਸਿਤਾਰ

ਆਦਿ ਵਾਦਿਆਂ ਤੇ ਮਿਜ਼ਰਾਬ ਦੀ ਚੋਟ ਨਾਲ ਪੈਦਾ ਹੋਈ ਧੁਨੀ ਨੂੰ ਜੇ ਅਸੀਂ ਗਹੁ ਨਾਲ ਸੁਣੀਏਂ ਤਾਂ ਨੋਮ ਨੋਮ ਸ਼ਬਦਾਂ ਦਾ ਵਹਿਮ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਸੰਭਵ ਹੈ ਕਿ ਇਨਾਂ ਇਹਨਾਂ ਵਾਦਿਆ-ਬੋਲਾਂ ਤੋਂ ਹੀ ਤਰਾਨੇ ਦੀ ਉਤਪਤੀ ਹੋਈ ਹੋਵੇ।

ਕੁਝ ਲੋਕ 'ਤਰਾਨਾ' ਸ਼ਬਦ ਨੂੰ ਫਾਰਸੀ ਸ਼ਬਦ 'ਤਰੰਨੁਮ' ਤੋਂ ਉਪਜਿਆ ਮੰਨਦੇ ਹਨ ਜਿਸ ਤੋਂ ਭਾਵ ਹੈ ਮਧੁਰ ਗਾਇਨ। ਇਸ ਤਰਾਂ ਇਸ ਗਾਇਕੀ ਨੂੰ ਇਹ ਲੋਕ ਵਿਦੇਸ਼ੀ ਠਹਿਰਾਉਂਦੇ ਹਨ ਪਰੰਤੂ ਛੱਤੀਸਗੜ੍ਹੀ ਪ੍ਰਾਚੀਨ ਲੋਕ ਗੀਤਾਂ ਵਿਚ ਤਰਾਨੇ ਵਰਗੇ ਬੋਲਾਂ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਮਿਲਦਾ ਹੈ ਜਿਸ ਤੋਂ ਸਪਸ਼ਟ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਤਰਾਨੇ ਦਾ ਮੂਲ ਪ੍ਰਾਚੀਨ ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਵਿਚ ਮੌਜੂਦ ਸੀ। ਇਹ ਵੀ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਕਿ ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਮੂਲ ਰੂਪ ਵਿਚ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਚ ਹੋਣ ਕਰਕੇ ਮੁਸਲਮਾਨ ਗਾਇਕ ਉਨਾਂ ਨੂੰ ਸਮਝਣ ਤੋਂ ਅਸਮਰਥ ਸਨ ਇਸ ਲਈ ਉਨਾਂ ਨੇ ਆਪਣੀ ਸੁਵਿਧਾ ਲਈ ਕੁਝ ਅਜਿਹੇ ਨਿਰ-ਅਰਥਕ ਸ਼ਬਦਾਂ ਦਾ ਨਿਰਮਾਣ ਕੀਤਾ ਜਿੰਨਾਂ ਨੂੰ ਅਭਿਆਸ ਦੇ ਨਾਲ ਸਾਧ ਕੇ ਚਮਤਕਾਰਿਤਾ ਦਾ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਕੀਤਾ ਜਾ ਸਕੇ।

ਮੁੱਖ ਰੂਪ ਵਿਚ ਦਰੁੱਤ ਲੈਅ ਦੀ ਗਾਇਕੀ ਹੋਣ ਕਰਕੇ ਤਰਾਨਾ ਸ਼ੈਲੀ ਨਾਲ ਅਦਭੁਤ ਅਤੇ ਵੀਰ ਰਸ ਦੀ ਉਤਪਤੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਇਹ ਸ਼ੈਲੀ ਆਪਣੀ ਉਤਸਾਹ ਭਰਪੂਰ, ਚੰਚਲ ਅਤੇ ਵਿਚਿੱਤਰ ਗਤੀ ਨਾਲ ਚੁਸਤੀ ਅਤੇ ਉਤਸੁਕਤਾ ਦਾ ਸੰਚਾਰ ਕਰਦੀ ਹੈ ਸ਼ਾਇਦ ਇਸੇ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ਤਾ ਕਰਕੇ ਹੀ ਇਸ ਗਾਇਕੀ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਅੱਜ-ਕੱਲ੍ਹ ਫ਼ਿਲਮ ਸੰਗੀਤ ਵਿਚ ਵੀ ਹੋਣ ਲੱਗ ਪਿਆ ਹੈ। ਸਾਰਥਕ ਸ਼ਬਦਾਂ ਦੀ ਕਮੀ ਦੇ ਬਾਵਜੂਦ ਵੀ ਲੈਅ ਅਤੇ ਸਵਰ ਦੀ ਪ੍ਰਧਾਨਤਾ, ਕਲਪਨਾ-ਸ਼ੀਲਤਾ ਅਤੇ ਤੰਤਰਕਾਰੀ ਦੇ ਮਿਸ਼ਰਣ ਨੇ ਇਸ ਨੂੰ ਕਲਾਕਾਰ ਦੀ ਬੌਧਿਕ ਪ੍ਰਵਿਰਤੀ ਦੇ ਕਮਾਲ ਵਜੋਂ ਬਹੁਤ ਪ੍ਰਭਾਵਸ਼ਾਲੀ ਬਣਾ ਦਿੱਤਾ ਹੈ। ਗਵਾਲੀਅਰ ਘਰਾਣੇ ਦੇ ਖਿਆਲਨੁਮਾ ਟੱਪੇ ਅਤੇ ਤਰਾਨੇ ਲੋਕ ਪ੍ਰਸਿੱਧ ਹਨ। ਤਰਾਨੇ ਦੇ ਹੋਰ ਪ੍ਰਸਿੱਧ ਗਾਇਕਾਂ ਵਿਚ ਬਹਾਦਰ ਹੁਸੈਨ ਖਾਂ, ਤਾਨਰਸ ਖਾਂ, ਨੱਥੂ ਖਾਂ ਅਤੇ ਨਾਸਿਰ ਹੁਸੈਨ ਖਾਂ ਦਾ ਨਾਂ ਬੜੇ ਸਨਮਾਨ ਨਾਲ ਲਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।

ਰਾਗਮਾਲਾ

॥ ਰਾਗਮਾਲਾ ॥ ਰਾਗ ਏਕ ਸੰਗ ਪੰਚ ਬਰੰਗਨ ॥ ਸੰਗ ਅਲਾਪਹਿ ਆਠਉ ਨੰਦਨ ॥
ਪ੍ਰਥਮ ਰਾਗ ਭੈਰਉ ਵੈ ਕਰਹੀ ॥ ਪੰਚ ਰਾਗਨੀ ਸੰਗਿ ਉਚਰਹੀ ॥
ਪ੍ਰਥਮ ਭੈਰਵੀ ਬਿਲਾਵਲੀ ॥ ਪੁੰਨਿਆ ਕੀ ਗਾਵਹਿ ਬੰਗਲੀ ॥
ਪਨਿ ਅਸਲੇਖੀ ਕੀ ਭਈ ਬਾਰੀ ॥ ਏ ਭੈਰਉ ਕੀ ਪਾਚਉ ਨਾਰੀ ॥
ਪੰਚਮ ਹਰਖ ਦਿਸਾਖ ਸੁਨਾਵਹਿ ॥ ਬੰਗਾਲਮ ਮਧੁ ਮਾਧਵ ਗਾਵਹਿ ॥੧॥
ਲਲਤ ਬਿਲਾਵਲ ਗਾਵਹੀ ਅਪੁਨੀ ਅਪੁਨੀ ਭਾਂਤਿ ॥
ਅਸਤ ਪੁਤ੍ਰ ਭੈਰਵ ਕੇ ਗਾਵਹਿ ਗਾਇਨ ਪਾਤ੍ਰ ॥੧॥

(*ਸ੍ਰੀ ਗੁਰੂ ਗ੍ਰੰਥ ਸਾਹਿਬ, ਪੰਨਾ ੧੪੨੯*)

ਉਪਰੋਕਤ ਰਾਗਮਾਲਾ ਸ਼੍ਰੀ ਗੁਰੂ ਗ੍ਰੰਥ ਸਾਹਿਬ ਦੇ ਅੰਤ ਵਿਚ ਦਰਜ ਹੈ ਜੋ ਕਵੀ ਆਲਮ ਦੀ ਰਚਨਾ ਹੈ। ਇਸ ਵਿਚ ਪ੍ਰਚਲਿਤ ਰਾਗ-ਰਾਗਨੀ ਪੱਧਤੀ ਦੇ ਅੰਤਰਗਤ ਰਾਗਾਂ, ਰਾਗਣੀਆਂ ਅਤੇ ਪੁੱਤਰ ਰਾਗਾਂ ਦੀ ਸੰਖਿਆ ਦਾ ਵਰਨਣ ਪ੍ਰਾਪਤ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਸਪਸ਼ਟ ਹੈ ਕਿ ਇਹ ਗਾਇਨ ਸ਼ੈਲੀ ਮੱਧਕਾਲ ਵਿਚ ਵੀ ਪ੍ਰਚਲਿਤ ਸੀ ਪਰੰਤੂ ਆਧੁਨਿਕ ਕਾਲ ਵਿਚ ਇਸ ਸ਼ੈਲੀ ਦਾ ਪ੍ਰਚਾਰ ਦਿਨ-ਬ-ਦਿਨ ਘਟਦਾ ਜਾ ਰਿਹਾ ਹੈ।

ਰਾਗਮਾਲਾ ਸ਼ੈਲੀ ਖਿਆਲ ਉੱਪਰ ਹੀ ਆਧਾਰਿਤ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਜਿਸ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਿਤ ਆਧੁਨਿਕ ਸ਼ਬਦ-ਰਚਨਾਵਾਂ ਵਿਚ ਅਨੇਕ ਰਾਗਾਂ ਦੇ ਨਾਮ ਆਪਣੇ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਅਰਥਾਂ ਸਹਿਤ ਸਮਾਏ ਹੁੰਦੇ ਹਨ ਅਤੇ ਇਸ ਦੀ ਸੁਰ-ਸੰਯੋਜਨਾ ਵਿਚ ਹਰੇਕ ਰਾਗ ਦੇ ਨਾਮ ਲਈ ਉਸ ਹੀ ਰਾਗ ਦੀਆਂ ਸੁਰਾਵਲੀਆਂ ਪ੍ਰਯੋਗ ਕੀਤੀਆਂ ਜਾਂਦੀਆਂ ਹਨ। ਅਨੇਕ ਕਲਾਕਾਰ ਇਸ ਸ਼ੈਲੀ ਲਈ ਇਕ ਤੋਂ ਵੱਧ ਤਾਲਾਂ ਦਾ ਵੀ ਪ੍ਰਯੋਗ ਕਰ

ਲੈਂਦੇ ਹਨ। ਰਾਗਮਾਲਾ ਦੀ ਰਚਨਾ ਅਤੇ ਪ੍ਰਸਤੁਤੀ, ਦੋਵੇਂ ਹੀ ਕਠਿਨ ਕਾਰਜ ਹਨ। ਰਾਗਾਂ ਦੇ ਮਿਸ਼ਰਨ ਦਾ ਢੰਗ ਇਨਾਂ ਕਲਾਤਮਕ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਪਿਛਲੇ ਰਾਗ ਵਿਚੋਂ ਦੂਸਰਾ ਰਾਗ ਉਪਜਦਾ ਪ੍ਰਤੀਤ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਪੂਰੀ ਰਚਨਾ ਰਾਗ ਰੂਪੀ ਮਣਕਿਆਂ ਨਾਲ ਪਰੋਈ ਵਿਵਸਥਿਤ ਤੇ ਸੁੰਦਰ ਮਾਲਾ ਦਾ ਰੂਪ ਲੈ ਲੈਂਦੀ ਹੈ। ਪੰਡਿਤ ਵਿਨਾਇਕ ਰਾਓ ਪਟਵਰਧਨ ਦੀ ਰਚਿਤ ਰਾਗਮਾਲਾ ਉਦਾਹਰਣ ਰੂਪ ਵਿਚ ਪ੍ਰਸਤੁਤ ਹੈ :

ਸਥਾਈ—ਯੇ ਮਨ ਹੈ ਮੀਰ ਛਾਇਆ ਪਰੇ ਸ਼ਿਆਮ ਕੀ।

ਅੰਤਰਾ—ਚਹੁੰ ਦੇਸ ਮੇਂ ਹੋਵੇ ਕਲਿਆਣ, ਹਰ ਦਰਬਾਰ ਮੇਂ ਕਹਾਵੇ ਨਾਇਕੀ।

ਉਪਰੋਕਤ ਰਚਨਾ ਵਿਚ ਰਾਗ ਯਮਨ, ਹਮੀਰ, ਛਾਇਆ, ਸ਼ਿਆਮ, ਦੇਸ, ਕਲਿਆਣ, ਦਰਬਾਰੀ ਅਤੇ ਨਾਇਕੀ ਰਾਗਾਂ ਦਾ ਵਰਨਣ ਅਤੇ ਮਿਸ਼ਰਨ ਬੜੇ ਅਨੂਠੇ ਅਤੇ ਕਲਾਤਮਕ ਢੰਗ ਨਾਲ ਹੋਇਆ ਹੈ। ਅਜਿਹੀ ਰਚਨਾ ਦੇ ਅੰਤਰਗਤ ਵਿਭਿੰਨ ਭਾਵਾਂ ਦੀ ਅਭਿਵਿਅਕਤੀ ਨਾਲ ਗਾਇਕ ਸਰੋਤੇ ਨੂੰ ਅਲੌਕਿਕ ਆਨੰਦ ਪ੍ਰਾਪਤ ਕਰਨ ਵਿਚ ਸਫਲ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਆਧੁਨਿਕ ਕਾਲ ਵਿਚ ਰਾਗਮਾਲਾ ਸ਼ੈਲੀ ਦਾ ਪ੍ਰਚਾਰ ਬਹੁਤ ਘੱਟ ਹੈ ਪਰੰਤੂ ਸਮੂਹ ਗਾਨ ਅਤੇ ਵਰਿੰਦ ਵਾਦਨ ਵਰਗੇ ਪ੍ਰਯੋਗਾਂ ਵਿਚ ਇਸ ਦਾ ਪ੍ਰਚਲਨ ਹੈ।

ਪੜਤਾਲ

(ਇਸ ਗਾਇਨ-ਸ਼ੈਲੀ ਦੇ ਵਰਨਣ ਲਈ ਗੁਰਮਤਿ ਸੰਗੀਤ ਦੀਆਂ ਗਾਇਨ-ਸ਼ੈਲੀਆਂ ਵਾਲਾ ਅਧਿਆਇ ਦੇਖੋ।)

ਪ੍ਰਸਿੱਧ ਸੰਗੀਤਕਾਰਾਂ ਦਾ ਜੀਵਨ-ਬਿਰਤਾਂਤ

ਸ੍ਰੀ ਕ੍ਰਿਸ਼ਨ ਰਾਓ ਸ਼ੰਕਰ ਪੰਡਿਤ

ਗਵਾਲੀਅਰ ਸੰਗੀਤ ਦੀ ਧਰਤੀ ਵਜੋਂ ਪ੍ਰਸਿੱਧ ਹੈ ਜਿਸ ਨੂੰ ਹਿੰਦੁਸਤਾਨ ਦੀ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤੀ ਦੇ ਮੁੱਖ ਕੇਂਦਰ ਵਜੋਂ ਮਾਨਤਾ ਦਿਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਸੰਗੀਤ ਸਮਰਾਟ ਤਾਨਸੇਨ ਦੀ ਮੁਢਲੀ ਸਿਖਿਆ ਵੀ ਗਵਾਲੀਅਰ ਵਿਖੇ ਹੀ ਹੋਈ ਸੀ। ਨੱਥਨ ਪੀਰ ਬਖਸ਼, ਬੜੇ ਮੁਹੰਮਦ ਖਾਂ ਅਤੇ ਉਹਨਾਂ ਦੇ ਦੋਹਤੇ ਹੱਸੂ ਖਾਂ, ਹੱਦੂ ਖਾਂ ਅਤੇ ਨੱਥੂ ਖਾਂ ਜਿਹੇ ਮਹਾਨ ਗਾਇਕਾਂ ਤੋਂ ਇਥੇ ਖਿਆਲ ਗਾਇਕੀ ਨੇ ਜਨਮ ਲਿਆ ਅਤੇ ਇਹ ਗਾਇਕੀ ਸਾਰੇ ਹਿੰਦੁਸਤਾਨ ਤੇ ਛਾ ਗਈ। ਇਥੋਂ ਦੀ ਹੀ ਕੁਲੀਨ ਪਰੰਪਰਾ ਦੇ ਇਕ ਪੰਡਿਤ ਘਰਾਣੇ ਨੇ ਗਵਾਲੀਅਰ ਦੀ ਇਸ ਮਹਾਨ ਵਿਰਾਸਤ ਨੂੰ ਤਪੱਸਿਆ, ਲਗਨ ਅਤੇ ਸ਼ਰਧਾ ਨਾਲ ਆਤਮਸਾਤ ਕੀਤਾ ਅਤੇ ਉਸ ਦਾ ਪ੍ਰਚਾਰ ਸਾਰੇ ਦੇਸ਼ ਵਿਚ ਕੀਤਾ।

ਸ੍ਰੀ ਕ੍ਰਿਸ਼ਨ ਰਾਓ ਸ਼ੰਕਰ ਪੰਡਿਤ ਵੀ ਇਸੇ ਪੰਡਿਤ ਘਰਾਣੇ ਦੇ ਮੁੱਖ ਸਤੰਭ ਹੋਏ ਹਨ ਜਿੰਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਜਨਮ ਸ੍ਰੀ ਸ਼ੰਕਰ ਰਾਓ ਪੰਡਿਤ ਦੇ ਘਰ 26 ਜੁਲਾਈ 1893 ਨੂੰ ਹੋਇਆ। ਆਪ ਜੀ ਦੇ ਪਿਤਾ ਗਵਾਲੀਅਰ ਦੀ ਗਾਇਕੀ ਦਾ ਧੁਰਾ ਸਨ ਜੋ ਇਸੇ ਘਰਾਣੇ ਦੇ ਉਸਤਾਦ ਨਾਸਿਰ ਹੁਸੈਨ ਖਾਂ ਦੇ ਸ਼ਾਗਿਰਦ ਸਨ। ਆਪ ਦੇ ਦਾਦਾ ਸ੍ਰੀ ਵਿਸ਼ਨੂ ਪੰਡਿਤ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਅਤੇ ਸੰਗੀਤ ਕਲਾ ਦੇ ਪ੍ਰਕਾਂਡ ਵਿਦਵਾਨ ਸਨ। ਜਨਮਜਾਤ ਪ੍ਰਤਿਭਾ ਦੇ ਮਾਲਕ ਕ੍ਰਿਸ਼ਨ ਰਾਓ ਨੂੰ ਸੰਗੀਤ ਸੰਸਕਾਰ ਰੂਪ ਵਿਚ ਮਿਲਿਆ। ਵਿਦਵਾਨਾਂ ਦੀ ਛਤਰ-ਛਾਇਆ ਅਤੇ ਉੱਚ ਸਤਰ ਦੇ ਸੰਗੀਤਕ ਵਾਤਾਵਰਣ ਵਿਚ ਪਲਦੇ ਹੋਏ ਬਾਲਕ ਕ੍ਰਿਸ਼ਨ ਰਾਓ ਦੀ ਸੰਗੀਤ ਸਿੱਖਿਆ ਸ਼ੁਰੂ ਹੋਈ।

ਸੰਗੀਤ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਯੋਗਸਾਧਨਾ, ਪ੍ਰਾਣਾਯਾਮ ਅਤੇ ਪਹਿਲਵਾਨੀ ਨਾਲ ਕ੍ਰਿਸ਼ਨ ਰਾਓ ਜੀ ਨੂੰ ਬਚਪਨ ਤੋਂ ਹੀ ਬੇਹੱਦ ਲਗਾਓ ਸੀ। ਖੇਡਣ ਦੀ ਉਮਰ ਵਿਚ ਤਾਂ ਆਪ ਜੀ ਦਾ ਝੁਕਾਅ ਤਾਨਪੁਰੇ ਅਤੇ ਤਬਲੇ ਵਲ ਹੁੰਦਾ ਸੀ ਜਿਸ ਨੂੰ ਵੇਖ ਕੇ ਆਪਦੇ ਪਿਤਾ ਨੇ ਆਪ ਨੂੰ ਸਕੂਲੀ ਸਿੱਖਿਆ ਤੋਂ ਮੁਕਤ ਕਰਕੇ ਵਿਧੀਵਤ ਸੰਗੀਤ ਸਿਖਿਆ ਦੇਣੀ ਸ਼ੁਰੂ ਕਰ ਦਿੱਤੀ ਕਿਉਂਕਿ ਆਪ ਜੀ ਦੇ ਅੰਦਰ ਜਨਮ ਲੈ ਰਹੇ ਕਲਾਕਾਰ ਨੂੰ ਪਿਤਾ ਦੀ ਪਾਰਖੂ ਨਜ਼ਰ ਨੇ ਤਾੜ ਲਿਆ ਸੀ। ਆਪ ਜੀ ਦੇ ਤਿੰਨਾਂ ਚਾਚਿਆਂ ਨੇ ਵੀ ਆਪ ਨੂੰ ਤਾਲੀਮ ਦਿੱਤੀ। ਬਚਪਨ ਵਿਚ ਹੀ ਆਪ ਨੂੰ ਵਿਭਿੰਨ ਪ੍ਰਕਾਰ ਦੀਆਂ ਗਾਇਨ ਸ਼ੈਲੀਆਂ ਦਾ ਰਿਆਜ਼ ਕਰਵਾਇਆ ਗਿਆ ਅਤੇ ਧਰੁਪਦ, ਖਿਆਲ, ਠੁਮਰੀ, ਟੱਪਾ, ਤਰਾਨਾ, ਚਤੁਰੰਗ, ਹੋਰੀ, ਧਮਾਰ, ਤਿਰਵਟ ਆਦਿ ਦੀਆਂ ਸੈਕੜੇ ਬੰਦਸ਼ਾਂ ਕੰਠਸਥ ਕਰਵਾਈਆਂ ਗਈਆਂ। ਗਲੇ ਦੀਆਂ ਕਸਰਤਾਂ ਦੇ ਨਾਲ ਹੀ ਸਰੀਰਕ ਵਰਜ਼ਿਸ਼ ਨੂੰ ਵੀ ਬਰਾਬਰ ਮਹੱਤਵ ਦੇ ਕੇ ਸ਼ਰੀਰ ਨੂੰ ਰਿਸ਼ਟ ਪੁਸ਼ਟ ਰਖਣ ਵਲ ਧਿਆਨ ਦਿੱਤਾ ਜਾਂਦਾ ਸੀ।

ਸੰਨ 1907 ਵਿਚ ਹੀ ਕ੍ਰਿਸ਼ਨ ਰਾਓ ਸ਼ੰਕਰ ਪੰਡਿਤ ਨੇ ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਵਿਚ ਆਪਣੀ ਸੁਤੰਤਰ ਪਹਿਚਾਣ ਬਣਾਉਂਦਿਆਂ ਆਪਣਾ ਪਹਿਲਾ ਪ੍ਰੋਗ੍ਰਾਮ ਮਥੁਰਾ ਵਿਖੇ ਦਿੱਤਾ। 1913 ਈ. ਵਿਚ ਆਪ ਰਾਜਦਰਬਾਰ ਦੇ ਗਾਇਕ ਨਿਯੁਕਤ ਹੋਏ ਪਰ ਪਿਤਾ ਜੀ ਬੀਮਾਰੀ ਕਰਕੇ ਆਪ ਗਵਾਲੀਅਰ ਨਾ ਛੱਡ ਸਕੇ। ਹੁਣ ਤਕ ਸਾਰਾ ਹਿੰਦੁਸਤਾਨ ਆਪ ਜੀ ਦੇ ਨਾਮ ਅਤੇ ਕਲਾ ਤੋਂ ਜਾਣੂ ਹੋ ਚੁੱਕਾ ਸੀ। ਦੇਸ਼ ਦੇ ਕੋਨੇ ਕੋਨੇ ਤੋਂ ਸੱਦਾ-ਪੱਤਰ

ਮਿਲਦੇ ਸਨ ਅਤੇ ਆਪ ਸੰਗੀਤ ਸੰਮੇਲਨਾਂ ਅਤੇ ਕਾਨਫਰੰਸਾਂ ਵਿਚ ਗਾ ਕੇ ਗਵਾਲੀਅਰ ਦੀ ਗਾਇਕੀ ਨੂੰ ਪ੍ਰਸਿੱਧੀ ਦੇ ਚਾਰ ਚੰਨ ਲਾਉਂਦੇ ਸੀ। ਆਪ ਜੀ ਨੇ ਲਖਨਊ, ਇਲਾਹਾਬਾਦ, ਅੰਮ੍ਰਿਤਸਰ, ਜਲੰਧਰ, ਬੜੌਦਾ, ਗਵਾਲੀਅਰ, ਕਲਕੱਤਾ, ਦਿੱਲੀ ਅਤੇ ਬੰਬਈ ਦੇ ਸੰਮੇਲਨਾਂ ਵਿਚ ਗਾ ਕੇ ਸਰੋਤਿਆਂ ਨੂੰ ਆਪਣੀ ਮਧੁਰ ਗਾਇਕੀ ਨਾਲ ਮੰਤਰ-ਮੁਗਧ ਕਰ ਦਿੱਤਾ।

ਪੰਜਾਬ ਵਿਚ ਖਿਆਲ ਗਾਇਕੀ ਦੇ ਪ੍ਰਚਾਰ ਵਿਚ ਪੰਡਿਤ ਜੀ ਦਾ ਮਹੱਤਵਪੂਰਣ ਯੋਗਦਾਨ ਹੈ। ਪੰਜਾਬੀਆਂ ਦੇ ਤਾਂ ਆਪ ਚਹੇਤੇ ਗਾਇਕ ਸਨ। ਆਪ ਹਰੀਵੱਲਭ ਸੰਗੀਤ ਸੰਮੇਲਨ ਜਲੰਧਰ ਦੇ ਮੋਢੀ ਮੈਂਬਰਾਂ ਵਿਚੋਂ ਇਕ ਸਨ। ਇੰਨੇ ਵੱਡੇ ਕਲਾਕਾਰ ਹੋਣ ਦੇ ਬਾਵਜੂਦ ਦੂਸਰੇ ਕਲਾਕਾਰਾਂ ਨੂੰ ਉਤਸਾਹਿਤ ਕਰਨਾ ਆਪ ਜੀ ਦਾ ਸੁਭਾਅ ਸੀ। ਉਭਰਦੇ ਗਾਇਕ ਆਪ ਪਾਸੋਂ ਹਮੇਸ਼ਾ ਤਾਰੀਫ ਹਾਸਲ ਕਰਦੇ ਸਨ। ਆਪ ਜੀ ਦਾ ਸਾਰਾ ਜੀਵਨ ਕਠੋਰ ਸਾਧਨਾ ਅਤੇ ਅਭਿਆਸ ਨੂੰ ਸਮਰਪਿਤ ਸੀ। ਫਰਜ਼ ਪੂਰਤੀ, ਵਿਦਿਆ ਦਾਨ, ਗੁਰੂ ਭਗਤੀ ਅਤੇ ਇਸ਼ਟ ਉਪਾਸਨਾ ਹੀ ਆਪ ਦੇ ਜੀਵਨ ਦੇ ਉਦੇਸ਼ ਸਨ ਜਿਸ ਦੀ ਪਾਲਣਾ ਆਪ ਸਾਰੀ ਉਮਰ ਕਰਦੇ ਰਹੇ। ਖਿਆਲ, ਟੱਪੇ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਆਪ ਜੀ ਨੇ ਜੈਦੇਵ ਦੀਆਂ ਅਸ਼ਟਪਦੀਆਂ ਦਾ ਸ਼ਾਸਤਰ-ਸੰਮਤ ਅਤੇ ਪਾਰੰਪਰਿਕ ਰੂਪ ਵਿਚ ਗਾਇਨ ਕੀਤਾ। ਆਕਾਸ਼ਵਾਣੀ ਨਾਲ ਤਾਂ ਆਪ 1940 ਈ. ਤੋਂ ਲੈ ਕੇ ਆਪਣੇਂ ਅਖੀਰਲੇ ਸਮੇਂ ਤਕ ਜੁੜੇ ਰਹੇ। ਆਕਾਸ਼ਵਾਣੀ ਰਾਹੀਂ ਪੰਡਿਤ ਜੀ ਦੁਆਰਾ ਕੀਤੀ ਗਈ ਸੰਗੀਤ ਸੇਵਾ ਉੱਪਰ ਤਾਂ ਪੂਰੀ ਪੁਸਤਕ ਲਿਖੀ ਜਾ ਸਕਦੀ ਹੈ। ਆਪ ਜੀ ਦੇ ਪੰਜ ਪੁੱਤਰਾਂ ਵਿਚੋਂ ਚਾਰ ਜੀਵਿਤ ਹਨ ਜਿੰਨਾਂ ਵਿਚੋਂ ਸ਼੍ਰੀ ਲਕਸ਼ਮਨ ਰਾਓ ਕ੍ਰਿਸ਼ਨ ਰਾਓ ਸ਼ੰਕਰ ਪੰਡਿਤ ਜੋ ਕਿ ਗਵਾਲੀਅਰ ਪਰੰਪਰਾ ਦੇ ਕੁਸ਼ਲ ਅਤੇ ਮੋਢੀ ਗਾਇਕ ਹਨ, ਦਿੱਲੀ ਵਿਸ਼ਵ ਵਿਦਿਆਲੇ ਵਿਚ ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਪ੍ਰੋਫੈਸਰ ਵਜੋਂ ਕੰਮ ਕਰਕੇ ਸੇਵਾ-ਮੁਕਤ ਹੋਏ ਹਨ।

ਪੰਡਿਤ ਜੀ ਖੁਦ ਸਾਦਾ ਜੀਵਨ ਦੇ ਧਾਰਨੀ ਸਨ ਅਤੇ ਦੂਜਿਆਂ ਨੂੰ ਵੀ ਇਸ ਦਿਸ਼ਾ ਵਲ ਪ੍ਰੇਰਿਤ ਕਰਦੇ ਰਹਿੰਦੇ ਸਨ। ਗੁਰੂ ਪਰੰਪਰਾ ਦੇ ਕੱਟੜ ਸਮਰਥਕ ਹੋਣ ਕਰਕੇ ਆਪ ਕਲਾ ਸਿੱਖਿਆ ਲਈ ਸ਼ਰਧਾ ਨੂੰ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਮਹੱਤਵ ਦਿੰਦੇ ਸਨ ਜਿਸ ਤੋਂ ਬਿਨਾਂ ਕਲਾ ਵਿਚ ਰਸ ਉਤਪਤੀ ਸੰਭਵ ਨਹੀਂ ਹੈ। ਆਪ ਕਹਿੰਦੇ ਸਨ ਕਿ ਸ਼ਾਗਿਰਦ ਦੇ ਗਲੇ ਦੇ ਅਨੁਸਾਰ ਉਸ ਦੀ ਸੰਗੀਤ ਸਿੱਖਿਆ ਦਾ ਢੰਗ ਨਿਰਧਾਰਤ ਕਰਨਾ ਚਾਹੀਦਾ ਹੈ। ਆਪ ਖਿਆਲ ਵਿਚ ਅਤਿ-ਵਿਲੰਬਤ ਲੈਅ ਨੂੰ ਤਰਜੀਹ ਨਹੀਂ ਸਨ ਦਿੰਦੇ ਕਿਉਂਕਿ ਆਪ ਜੀ ਅਨੁਸਾਰ ਇਸ ਤਰਾਂ ਸ਼ਬਦ ਆਪਣੇ ਅਰਥ ਗੁਆ ਬੈਠਦੇ ਹਨ। ਲੈਅ ਤੇ ਕਾਬੂ ਪਾਉਣ ਲਈ ਗਾਇਕ ਨੂੰ ਅਭਿਆਸ ਵੇਲੇ ਤਾਲ ਵੀ ਦਿੰਦੇ ਰਹਿਣਾ ਚਾਹੀਦਾ ਹੈ। ਆਪ ਜੀ ਦੇ ਵਿਚਾਰ ਅਨੁਸਾਰ ਅਭਿਆਸ ਸਾਰੀਆਂ ਕਠਿਨਾਈਆਂ ਦਾ ਹੱਲ ਹੈ। ਸੰਗੀਤ ਕਲਾ ਲਈ ਸਾਰਾ ਜੀਵਨ ਅਭਿਆਸ ਚਾਹੀਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਪੂਰਣ ਸਮਰਪਿਤ ਵਿਅਕਤੀ ਹੀ ਕਲਾ ਦਾ ਭਾਗੀਦਾਰ ਬਣ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਗਾਇਕ ਦੀ ਕਲਪਨਾਸ਼ੀਲਤਾ ਅਤੇ ਕਲਾਤਮਕ ਪ੍ਰਤਿਭਾ ਦਾ ਵੀ ਇਸ ਵਿਚ ਵਡਮੁਲਾ ਯੋਗਦਾਨ ਹੈ। ਉੱਤਮ ਆਵਾਜ਼ ਤੋਂ ਬਿਨਾਂ ਗਾਇਨ ਵਿਚ ਰਸ ਸੰਭਵ ਨਹੀਂ। ਇਸ ਲਈ ਕੁਦਰਤੀ ਆਵਾਜ਼ ਨੂੰ ਕਠਿਨ ਰਿਆਜ਼ ਨਾਲ ਨਿਖਾਰ ਕੇ ਹੀ ਸਫਲ ਮੰਚ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਸੰਭਵ ਹੈ। ਸੁਰੀਲੀ ਅਤੇ ਦਮਦਾਰ ਆਵਾਜ਼ ਨੂੰ ਆਪ ਕਲਾਕਾਰ ਦਾ ਖਜ਼ਾਨਾ ਮੰਨਦੇ ਸਨ।

ਪੰਡਿਤ ਕ੍ਰਿਸ਼ਨ ਰਾਓ ਜੀ ਇਕ ਅਨੂਠੀ ਗਾਇਕੀ ਦੇ ਮਾਲਕ ਸਨ। ਖਿਆਲ ਗਾਇਕੀ ਦੀਆਂ ਸਾਰੀਆਂ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ਤਾਵਾਂ ਦੀ ਝਲਕ ਆਪਣੇ ਗਾਇਨ ਵਿਚ ਸੀ। ਬਜ਼ੁਰਗਾਂ ਦੇ ਗਾਇਨ ਦੀਆਂ ਖੂਬੀਆਂ ਦੇ ਆਪ ਵਾਹਕ ਸਨ। ਆਪ ਜੀ ਦਾ ਕਹਿਣਾ ਸੀ ਕਿ ਗਵਾਲੀਅਰ ਦੀ ਪ੍ਰਾਚੀਨ ਗਾਇਕੀ ਅਠ ਅੰਗਾਂ ਤੋਂ ਮਿਲ ਕੇ ਬਣੀ ਹੈ—ਆਲਾਪ, ਬੋਲ ਆਲਾਪ, ਬੋਲਤਾਲ, ਵਿਭਿੰਨ ਪ੍ਰਕਾਰ ਦੀਆਂ ਤਾਨਾਂ, ਲੈਅਕਾਰੀ, ਮੀਂਡ, ਗਮਕ ਅਤੇ ਮੁਰਕੀ। ਇਸੇ ਕਰਕੇ ਇਹ 'ਅਸ਼ਟਾਂਗ ਗਾਇਕੀ' ਵਜੋਂ ਜਾਣੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਪੰਡਿਤ ਜੀ ਦੀ ਗਾਇਕੀ ਇੰਨਾਂ ਅੱਠੇ ਅੰਗਾਂ ਦੀ ਅਨੂਠਾ ਸੁਮੇਲ ਸੀ। ਆਪ ਰਾਗ ਅਤੇ ਲੈਅ ਦੀ ਸ਼ੁੱਧਤਾ ਤੇ ਵਿਸ਼ੇਸ਼

ਬਲ ਦਿੰਦੇ ਸਨ। ਇਸ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਸਥਾਈ ਅਤੇ ਅੰਤਰੇ ਦਾ ਕਲਾਤਮਕ ਜੋੜ, ਬਹਿਲਾਵੇ ਦਾ ਸੁੰਦਰ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ, ਮਨਮੋਹਕ ਪਰ ਮੁਸ਼ਕਿਲ ਤਾਨਾਂ, ਤਿੰਨੇ ਸਪਤਕਾਂ ਵਿਚ ਸਹਿਜ ਵਿਚਰਣ, ਲੈਅ ਉਪਰ ਅਸਾਧਾਰਣ ਅਧਿਕਾਰ, ਗਮਕ, ਖਟਕਾ, ਝਟਕਾ, ਮੀਂਡ, ਘਸੀਟ, ਲਾਗ-ਡਾਂਟ, ਲੜੰਤ-ਭਿੜੰਤ ਆਦਿ ਦਾ ਕਲਾਤਮਕ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਆਪ ਜੀ ਦੇ ਗਾਇਨ ਦੀਆਂ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ਤਾਵਾਂ ਸਨ। ਮੁਖੜਾ ਲੈਣ ਉਪਰੰਤ ਸਮ ਉੱਚ ਮਿਲਣ ਦਾ ਆਪ ਜੀ ਦਾ ਅੰਦਾਜ਼ ਵਿਲੱਖਣ ਸੀ। ਗਾਇਨ ਵਿਚ ਤਾਨਾਂ ਦਾ ਇਕ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਸਿਲਸਿਲਾ ਹੁੰਦਾ ਸੀ। ਫਿਰਤ ਦੀ ਤਾਨ, ਛੂਟ ਦੀ ਤਾਨ, ਗਮਕ ਦੀ ਤਾਨ ਆਦਿ ਵਿਭਿੰਨ ਪ੍ਰਕਾਰ ਦੀਆਂ ਤਾਨਾਂ ਇਕ ਲੜੀ ਵਿਚ ਪਰੋਈਆਂ ਹੁੰਦੀਆਂ ਸਨ ਜੋ ਤੋਪ ਦੇ ਗੋਲੇ ਦੇ ਸਮਾਨ ਤਾਲ ਦੇ ਸਹੀ ਅੰਦਾਜ਼ ਵਿਚ ਸਮ ਤੇ ਸਮਾਪਤ ਹੁੰਦੀਆਂ ਸਨ। ਗਵਾਲੀਅਰ ਦੀ ਪ੍ਰਸਿੱਧ 'ਕੜਕ ਬਿਜਲੀ ਦੀ ਤਾਨ' ਦੀ ਪ੍ਰਤੱਖ ਅਨੁਭੂਤੀ ਆਪ ਜੀ ਦੇ ਗਾਇਨ ਵਿਚ ਹੁੰਦੀ ਸੀ। ਲੈਅ ਉੱਪਰ ਪੂਰਣ ਅਧਿਕਾਰ ਹੋਣ ਕਰਕੇ ਆਪ ਜੀ ਨੂੰ 'ਲੈਅ ਸਮਰਾਟ' ਵੀ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਸੀ।

ਖਿਆਲ ਤੋਂ ਛੁਟ ਤਰਾਨਾ, ਤਿਰਵਟ ਅਤੇ ਚਤੁਰੰਗ ਸ਼ੈਲੀਆਂ ਦਾ ਪੂਰਣ ਅੰਗਾਂ ਸਹਿਤ ਪ੍ਰਸਤੁਤੀਕਰਣ ਪੰਡਿਤ ਜੀ ਦੀ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ਤਾ ਸੀ। ਖਿਆਲ ਗਾਉਂਦੇ ਹੋਏ ਅਚਨਚੇਤ ਹੀ ਅਤਿ-ਦਰੁੱਤ ਲੈਅ ਵਿਚ ਤਰਾਨਾ ਅਤੇ ਉਸ ਦੀਆਂ ਲੈਅਕਾਰੀਆਂ ਦਾ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਸਰੋਤਿਆਂ ਨੂੰ ਹੈਰਾਨ ਕਰ ਦਿੰਦਾ ਸੀ। ਪੰਡਿਤ ਜੀ ਦਾ ਟੱਪਾ ਗਾਇਨ ਅਦੁੱਤੀ ਸੀ ਜੋ ਅਤਿਅੰਤ ਕੁਸ਼ਲਤਾ ਅਤੇ ਤਿਆਰੀ ਦਾ ਉਦਾਹਰਣ ਸੀ। ਇਸ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਠੁਮਰੀ, ਮਰਾਠੀਪਦ, ਝੂਲਾ, ਵਿਆਹ ਦੇ ਸ਼ਲੋਕ ਵੀ ਆਪ ਆਪਣੀ ਪਰੰਪਰਾਗਤ ਸ਼ੈਲੀ ਵਿਚ ਪ੍ਰਸਤੁਤ ਕਰਦੇ ਸਨ। ਪਰੰਪਰਾਗਤ ਚੀਜਾਂ ਦਾ ਆਪ ਜੀ ਕੋਲ ਭੰਡਾਰ ਸੀ।

ਪੰਡਿਤ ਜੀ ਦੀ ਗਾਇਕੀ ਕਲਾ ਪੱਖ ਅਤੇ ਭਾਵ ਪੱਖ ਦਾ ਵਿਲੱਖਣ ਸੁਮੇਲ ਸੀ ਜਿਸ ਦਾ ਆਧਾਰ ਹਮੇਸ਼ਾ ਅਧਿਆਤਮਕ ਹੁੰਦਾ ਸੀ। ਗਾਇਨ ਵਿਚ ਜਮਾਂਦਰੂ ਪ੍ਰਤਿਭਾ, ਪਰੰਪਰਾਗਤ ਵਿਦਿਆ, ਅਨੁਵੰਸ਼ਕ ਪ੍ਰਭਾਵ ਅਤੇ ਅਭਿਆਸ ਸਪਸ਼ਟ ਰੂਪ ਵਿਚ ਝਲਕਦੇ ਸਨ। ਆਪ ਜੀ ਦਾ ਗਲਾ ਕੰਠ ਸਾਧਨਾ ਦਾ ਪ੍ਰਤੱਖ ਨਮੂਨਾ ਸੀ ਜਿਸ ਨੂੰ ਆਪ ਮਨਚਾਹੀ ਗਤੀ ਅਤੇ ਦਿਸ਼ਾ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰ ਸਕਦੇ ਸੀ। ਆਕਾਸ਼ਵਾਣੀ ਦੇ ਡਾਇਰੈਕਟਰ ਜਨਰਲ ਸ਼੍ਰੀ ਕੇ. ਕੇ. ਮਾਥੁਰ ਨੇ ਇਕ ਵਾਰ ਕਿਹਾ ਸੀ ਕਿ ਪੰਡਿਤ ਜੀ ਦੇ ਗਲੇ ਵਿਚ ਤਾਂ ਦੈਵੀ ਸਿੱਧੀ ਬਿਰਾਜਮਾਨ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਇਸ ਤਰਾਂ ਦੀ ਆਵਾਜ਼ ਕਿਧਰੇ ਹੋਰ ਸੁਣਨ ਨੂੰ ਨਹੀਂ ਮਿਲਦੀ।

ਤਿਲਵਾੜਾ, ਆੜਾਚਾਰਤਾਲ, ਝੂਮਰਾ, ਸਵਾਰੀ ਪੰਡਿਤ ਜੀ ਦੇ ਮਨ ਪਸੰਦ ਤਾਲ ਸਨ। ਯਮਨ, ਹਮੀਰ, ਮਾਰਵਾ, ਤੋੜੀ, ਕਾਨ੍ਹੜਾ, ਬਿਹਾਗ, ਛਾਇਆਨਟ, ਗੌੜ ਸਾਰੰਗ ਆਦਿ ਰਾਗ ਆਪ ਚਾਓ ਨਾਲ ਗਾਉਂਦੇ ਸਨ। ਪੰਡਿਤ ਜੀ ਦੀ ਗਾਇਕੀ ਤਾਂ ਇਕ ਦਰਸ਼ਨ (Philosophy) ਸੀ ਜੋ ਕਿ ਉਹਨਾਂ ਦੇ ਵਿਸ਼ਾਲ ਹਿਰਦੇ, ਵਿਅਕਤਿੱਤਵ, ਅਣਥਕ ਮਿਹਨਤ ਦੀ ਸਮਰਥਾ, ਗੁਰੂ-ਭਗਤੀ, ਸਵੈ-ਅਭਿਮਾਨ ਅਤੇ ਨਿਡਰਤਾ ਦੀ ਸੂਚਕ ਸੀ।

ਪੰਡਿਤ ਜੀ ਨੇ 1914 ਈ. ਵਿਚ ਗਵਾਲੀਅਰ ਵਿਖੇ ਸੰਗੀਤ ਮਹਾਂਵਿਦਿਆਲੇ ਦੀ ਸਥਾਪਨਾ ਕੀਤੀ ਜਿਥੇ ਗਵਾਲੀਅਰ ਘਰਾਣੇ ਦੀ ਗੌਰਵਪੂਰਨ ਪਰੰਪਰਾ ਨੂੰ ਸੰਜੋਣ ਲਈ ਗੁਰੂ-ਸ਼ਿਸ਼ ਪਰੰਪਰਾ ਰਾਹੀਂ ਸਿਖਿਆ ਦਿੱਤੀ ਜਾਂਦੀ ਸੀ। 'ਸ਼ੰਕਰ ਸੰਗੀਤ ਵਿਦਿਆਲਾ' ਨਾਮਕ ਇਸ ਸੰਸਥਾ ਦੀਆਂ ਸ਼ਾਖਾਵਾਂ ਸਾਰੇ ਭਾਰਤ ਵਿਚ ਹਨ। ਸਨ 1934 ਵਿਚ ਕਰਾਚੀ ਵਿਖੇ ਪੰਡਿਤ ਜੀ ਦੇ ਗਾਣੇ ਦਾ ਪਹਿਲੀ ਵਾਰ ਰਿਕਾਰਡ ਬਣਾਇਆ ਗਿਆ ਜਦਕਿ 'ਸੰਗੀਤ ਵਿਸ਼ਾਰਦ' ਦੀ ਉਪਾਧੀ ਤਾਂ ਪਹਿਲਾਂ ਹੀ 1921 ਈ. ਵਿਚ ਮਿਲ ਚੁੱਕੀ ਸੀ। 1946 ਵਿਚ ਗਵਾਲੀਅਰ ਦੇ ਮਹਾਰਾਜਾ ਸਿੰਧੀਆ ਨੇ 'ਸੰਗੀਤ ਰਤਨਾਕਰ' ਦੀ ਉਪਾਧੀ ਨਾਲ ਸਨਮਾਨਿਤ ਕੀਤਾ। ਬੰਬਈ ਦੀ 'ਸਵਰ ਸਿੰਗਾਰ ਸੰਸਦ' ਨੇ 'ਸਵਰ ਵਿਲਾਸ' ਅਤੇ ਮੱਧ ਪ੍ਰਦੇਸ਼ ਸਰਕਾਰ ਨੇ 'ਤਾਨਸੇਨ' ਦੀ ਉਪਾਧੀ ਦਿੱਤੀ। 1956 ਵਿਚ ਸੰਗੀਤ ਨਾਟਕ ਅਕਾਦਮੀ ਨੇ ਰਾਸ਼ਟਰੀ ਪੁਰਸਕਾਰ ਦੇ ਕੇ ਅਤੇ 1973 ਵਿਚ ਭਾਰਤ ਸਰਕਾਰ ਨੇ 'ਪਦਮਭੂਸ਼ਨ' ਦੀ ਉਪਾਧੀ ਨਾਲ ਆਪ ਜੀ ਨੂੰ ਸਨਮਾਨਿਆ। ਇਸ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ

ਆਪ ਜੀ ਨੂੰ ਆਕਾਸ਼ਵਾਣੀ ਅਵਾਰਡ, ਸੰਗੀਤਾਚਾਰੀਆ, ਡਾਕਟਰੇਟ, ਰਾਸ਼ਟਰਪਤੀ ਸਨਮਾਨ ਅਤੇ ਹੋਰ ਅਨੇਕ ਉਪਾਧੀਆਂ ਨਾਲ ਵਿਭੂਸ਼ਿਤ ਕੀਤਾ ਗਿਆ। 1985 ਵਿਚ ਪੰਡਿਤ ਜੀ ਦੇ ਯੋਗਦਾਨ ਉਪਰ ਬਣੀ ਗਰੇਟ ਮਾਸਟਰ ਸੀਰੀਜ਼ (Great Master's Series) ਦੀ ਡਾਕੂਮੈਂਟਰੀ ਰਾਸ਼ਟਰੀ ਪ੍ਰਸਾਰਣ ਦੇ ਅੰਤਰਗਤ ਪ੍ਰਸਾਰਿਤ ਕੀਤੀ ਗਈ। ਕੋਲੰਬੀਆਂ ਦੀ ਗ੍ਰਮੋਫੋਨ ਕੰਪਨੀ ਨੇ ਵੀ ਆਪਣੇ ਕਈ ਰਿਕਾਰਡ ਤਿਆਰ ਕੀਤੇ। 80 ਸਾਲ ਦੀ ਵਡੇਰੀ ਉਮਰ ਵਿਚ ਰਿਕਾਰਡ ਤਿਆਰ ਕਰਾਉਣਾ ਵੀ ਆਪਣੇ ਆਪ ਵਿਚ ਇਕ ਅਨੂਠੀ ਮਿਸਾਲ ਹੈ।

ਪੰਡਿਤ ਜੀ ਨੇ ਗਾਇਨ ਵਿਦਿਆ ਲਈ 'ਸੰਗੀਤ ਸਰਗਮ ਸਾਰ' 'ਸੰਗੀਤ ਪ੍ਰਵੇਸ਼' (ਦੋ ਭਾਗ) 'ਸਿਤਾਰ ਵਾਦਨ ਸਿਕਸ਼ਾ' 'ਤਬਲਾ ਵਾਦਨ ਸ਼ਿਕਸ਼ਾ' ਨਾਮਕ ਪੁਸਤਕਾਂ ਵੀ ਲਿਖੀਆ ਤਾਕਿ ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਆਰੰਭਕ ਵਿਦਿਆਰਥੀ ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਰਹੱਸਾਂ ਤੋਂ ਜਾਣੂ ਹੋ ਸਕਣ। ਆਪ ਜੀ ਦੇ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਸ਼ਿਸ਼ਾਂ ਵਿਚੋਂ ਪੰਡਿਤ ਐਨ. ਐਨ. ਜੋਸ਼ੀ, ਪੰਡਿਤ ਸਦਾਸ਼ਿਵਰਾਓ, ਜੀ. ਐਸ. ਮੋਰਘੋੜੇ, ਪੰਡਿਤ ਏਕਨਾਥ, ਪੰਡਿਤ ਵੀ. ਜੀ. ਰਿੰਗ, ਪੰਡਿਤ ਚਿਰੰਜੀਵੀ ਲਾਲ ਆਦਿ ਦਾ ਨਾਂ ਲਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਅੰਤ 22 ਅਗਸਤ 1989 ਨੂੰ ਇਸ ਮਹਾਨ ਵਿਅਕਤੀ, ਕੁਸ਼ਲ ਵਾਗੇਅਕਾਰ, ਬਹੁਪੱਖੀ ਸ਼ਖਸ਼ੀਅਤ, ਪਰੰਪਰਾਵਾਦੀ ਵਿਦਵਾਨ ਦਾ ਗਵਾਲੀਅਰ ਵਿਖੇ ਹੀ ਸਵਰਗਵਾਸ ਹੋ ਗਿਆ ਜਿਸ ਨਾਲ ਸ਼ਾਸਤਰੀ ਸੰਗੀਤ ਜਗਤ ਨੇ ਗਵਾਲੀਅਰ ਘਰਾਣੇ ਦਾ ਮਹਾਨ ਸਿਤਾਰਾ ਅਤੇ ਸੰਗੀਤ ਪ੍ਰਚਾਰਕ ਗੁਆ ਲਿਆ।

ਸ੍ਰੀ ਦਲੀਪ ਚੰਦਰ ਵੇਦੀ

ਪੰਜਾਬ ਦੀ ਧਰਤੀ ਨੇ ਅਨੇਕ ਅਜਿਹੇ ਕਲਾ ਦਿੱਗਜਾਂ ਨੂੰ ਜਨਮ ਦਿੱਤਾ ਹੈ ਜਿੰਨਾਂ ਨੇ ਸੰਪੂਰਣ ਭਾਰਤ ਵਿਚ ਆਪਣੀ ਕਲਾ ਸਦਕਾ ਧਾਕ ਜਮਾਈ। ਉਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਨਾਮ ਅੱਜ ਵੀ ਬੜੇ ਸਨਮਾਨ ਨਾਲ ਲਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਸ੍ਰੀ ਦਲੀਪ ਚੰਦਰ ਵੇਦੀ ਜੀ ਅਜਿਹੇ ਵਿਦਵਾਨਾਂ ਵਿਚੋਂ ਇਕ ਸਨ। ਇਨਾਂ ਨੇ ਆਪਣੀ ਮਿਹਨਤ ਅਤੇ ਲਗਨ ਨਾਲ ਕਲਾ ਜਗਤ ਵਿਚ ਅਹਿਮ ਮੁਕਾਮ ਹਾਸਲ ਕੀਤਾ ਅਤੇ ਸਾਰੇ ਦੇਸ਼ ਨੇ ਉਨਾਂ ਦਾ ਲੋਹਾ ਮੰਨਿਆ।

ਵੇਦੀ ਜੀ ਦਾ ਜਨਮ 24 ਮਾਰਚ 1901 ਈ. ਨੂੰ ਸਿੱਖ ਧਰਮ ਨਾਲ ਸਬੰਧਿਤ ਪ੍ਰਸਿੱਧ ਸਥਾਨ ਸ੍ਰੀ ਆਨੰਦਪੁਰ ਸਾਹਿਬ ਵਿਖੇ ਵੇਦੀ ਖਾਨਦਾਨ ਵਿਚ ਹੋਇਆ। ਇਸ ਘਰਾਣੇ ਦੀ ਪਰੰਪਰਾ ਦਾ ਮੂਲ ਸ੍ਰੀ ਗੁਰੂ ਨਾਨਕ ਦੇਵ ਜੀ ਤੋਂ ਮੰਨਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਆਪ ਦੇ ਪਿਤਾ ਸ੍ਰੀ ਸੰਤ ਰਾਮ ਵੇਦੀ ਇਕ ਅਮੀਰ ਵਪਾਰੀ ਸਨ। ਪਰਿਵਾਰ ਵਿਚ ਆਰਥਿਕ ਸੰਪੰਨਤਾ ਦੇ ਬਾਵਜੂਦ ਵੀ ਆਪ ਨਿਰਲੇਪ ਤਬੀਅਤ ਦੇ ਮਾਲਕ ਸਨ। ਆਪਦਾ ਝੁਕਾਅ ਧਨ ਅਤੇ ਭੌਤਿਕ ਪਦਾਰਥਾਂ ਦੀ ਬਜਾਇ ਕਲਾਮੁਖੀ ਸੀ। ਬਚਪਨ ਵਿਚ ਆਪ ਹਰ ਕਿਸਮ ਦੇ ਸੰਗੀਤ ਤੋਂ ਪ੍ਰਭਾਵਿਤ ਹੋ ਜਾਂਦੇ ਸਨ। 8 ਵਰ੍ਹੇ ਦੀ ਉਮਰ ਵਿਚ ਆਪਣੇ ਅਮ੍ਰਿਤਸਰ ਜਾ ਕੇ ਭਾਈ ਉੱਤਮ ਸਿੰਘ ਜੀ ਤੋਂ ਸੰਗੀਤ ਸਿਖਿਆ ਲੈਣੀ ਆਰੰਭ ਕੀਤੀ। ਉੱਤਮ ਸਿੰਘ ਜੀ ਧਰੁਪਦ ਅਤੇ ਖਿਆਲ ਗਾਇਨ ਦੇ ਖੇਤਰ ਵਿਚ ਮੰਨੇ ਪ੍ਰਮੰਨੇ ਗਾਇਕ ਸਨ। ਉਨਾਂ ਤੋਂ ਵੇਦੀ ਜੀ ਨੇ ਲਗਾਤਾਰ ਸੱਤ ਸਾਲ ਤਕ ਧਰੁਪਦ, ਖਿਆਲ, ਠੁਮਰੀ, ਭਜਨ, ਗ਼ਜ਼ਲ ਆਦਿ ਗਾਇਨ ਸ਼ੈਲੀਆਂ ਦੀ ਤਾਲੀਮ ਲਈ।

ਵੇਦੀ ਜੀ ਦੀ ਉਮਰ ਉਦੋਂ ਕੇਵਲ ਬਾਰਾਂ ਸਾਲ ਦੀ ਸੀ ਜਦੋਂ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਪਿਤਾ ਅਕਾਲ ਚਲਾਣਾ ਕਰ ਗਏ। ਹੁਣ ਆਪ ਦੀ ਦੇਖ ਰੇਖ ਦੀ ਜ਼ਿੰਮੇਵਾਰੀ ਆਪ ਦੇ ਮਾਸੜ ਨੇ ਲੈ ਲਈ। ਸੰਨ 1918 ਵਿਚ ਜਲੰਧਰ ਸ਼ਹਿਰ ਦੇ ਹਰਿਵਲੱਭ ਸੰਗੀਤ ਸੰਮੇਲਨ ਵਿਚ ਪੰਡਤ ਭਾਸਕਰ ਰਾਓ ਬਾਖਲੇ ਪਧਾਰੇ। ਉਥੇ ਇਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਇਸ ਨੌਜੁਆਨ ਦੀ ਕਲਾ ਅਤੇ ਲਗਨ ਨੂੰ ਪਰਖ ਕੇ ਇਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਆਪਣਾ ਸ਼ਾਗਿਰਦ ਬਣਾਉਣਾ ਸਵੀਕਾਰ ਲਿਆ। ਵੇਦੀ ਜੀ ਨੂੰ ਤਾਂ ਜਿਵੇਂ ਰੱਬੋਂ ਦਿੱਤੀ ਦਾਤ ਹੀ ਮਿਲ ਗਈ ਹੋਵੇ, ਸਭ ਕੁਝ ਛੱਡ ਕੇ ਗੁਰੂ ਪਿੱਛੇ ਹੋ ਤੁਰੇ। ਪਰਿਵਾਰਕ ਮੋਹ ਅਤੇ ਅਮੀਰ ਆਰਥਿਕ ਵਿਰਸਾ ਵੀ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਰਾਹ ਦੀ ਰੁਕਾਵਟ ਨਾ ਬਣ

ਸਕੇ। ਚਾਰ ਵਰ੍ਹਿਆਂ ਤਕ ਗੁਰੂ ਦੀ ਸੰਗਤ ਵਿਚ ਸੇਵਾ ਧਰਮ ਨਿਭਾਉਂਦੇ ਹੋਏ ਆਪਣੀ ਕਲਾ ਨੂੰ ਨਿਖਾਰਦੇ ਰਹੇ ਤੇ ਖ਼ਿਆਲ ਗਾਇਨ ਵਿਚ ਨਿਪੁੰਨਤਾ ਹਾਸਲ ਕਰ ਲਈ। ਇਸ ਸਮੇਂ ਤਕ ਆਪ ਦੀ ਸਮਝ-ਬੂਝ ਵਿਚ ਵੀ ਵਿਸ਼ਾਲਤਾ ਆ ਗਈ ਸੀ। ਆਪ ਆਪਣੇ ਗੁਰੂ ਦੇ ਗਾਣੇ ਦੀ ਨਕਲ ਹੂ-ਬ-ਹੂ ਕਰ ਲੈਂਦੇ ਸਨ।

ਪੰਡਿਤ ਬਾਖਲੇ ਦੀ ਮੌਤ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਵੇਦੀ ਜੀ ਬੜੌਦਾ ਵਿਖੇ ਆਗਰਾ ਘਰਾਣੇ ਦੇ ਮਸ਼ਹੂਰ ਉਸਤਾਦ ਫੈਆਜ਼ ਖਾਂ ਤੋਂ ਸਿਖਲਾਈ ਪ੍ਰਾਪਤ ਕਰਦੇ ਰਹੇ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਆਪ ਜੀ ਨੇ ਅਲਾਦੀਆਂ ਖਾਂ ਅਤੇ ਹੈਦਰ ਖਾਂ ਤੋਂ ਵੀ ਤਾਲੀਮ ਲਈ। ਇੰਨੇ ਸੁਯੋਗ ਗੁਰੂਆਂ ਦੀ ਰਹਿਨੁਮਾਈ ਵਿਚ ਰਹਿਣ ਕਰਕੇ ਹੁਣ ਤਕ ਆਪ ਕਲਾ-ਪਰਿਪੱਕ ਹੋ ਚੁੱਕੇ ਸੀ। ਜਗ੍ਹਾ ਜਗ੍ਹਾ ਆਪ ਦੀ ਪ੍ਰਸੰਸਾ ਹੋਣੀ ਸ਼ੁਰੂ ਹੋ ਗਈ ਸੀ। ਆਪ ਜੀ ਦਾ ਨਾਮ ਕਲਾ ਪਾਰਖੀਆਂ ਵਿਚ ਸ਼ੁਮਾਰ ਹੋਣ ਲਗ ਪਿਆ ਸੀ। ਵਿਭਿੰਨ ਸੰਗੀਤਕ ਗੋਸ਼ਠੀਆਂ ਤੋਂ ਆਪ ਜੀ ਨੂੰ ਨਿਮੰਤ੍ਰਣ ਮਿਲਦੇ। ਬੜੌਦਾ ਵਿਖੇ ਵਧੇਰੇ ਰਹਿਣ ਕਰਕੇ ਆਪ ਨੂੰ ਕ੍ਰਿਆਤਮਕ ਸੰਗੀਤ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਮਰਾਠੀ ਸੰਗੀਤ ਗ੍ਰੰਥਾਂ ਦੇ ਅਧਿਐਨ ਦਾ ਮੌਕਾ ਮਿਲਿਆ। ਪੰਜਾਬੀ, ਹਿੰਦੀ, ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ, ਅੰਗਰੇਜ਼ੀ, ਉਰਦੂ, ਮਰਾਠੀ, ਅਤੇ, ਗੁਜਰਾਤੀ ਭਾਸ਼ਾਵਾਂ ਉਪਰ ਆਪ ਜੀ ਦਾ ਪੂਰਣ ਅਧਿਕਾਰ ਸੀ। ਇੰਨੀਆਂ ਭਾਸ਼ਾਵਾਂ ਦੇ ਅਧਿਐਨ ਨਾਲ ਆਪ ਜੀ ਦੇ ਗਿਆਨ ਦਾ ਘੇਰਾ ਹੋਰ ਵਿਸ਼ਾਲ ਹੁੰਦਾ ਗਿਆ। ਵਿਭਿੰਨ ਪ੍ਰਾਚੀਨ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਅਤੇ ਹੋਰ ਅਨੁਵਾਦਿਤ ਗ੍ਰੰਥਾਂ ਦੇ ਅਧਿਐਨ ਨਾਲ ਆਪ ਸ਼ਾਸਤਰ ਨਿਪੁੰਨ ਹੋ ਗਏ। ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਰਹੱਸਾਂ ਤੋਂ ਜਾਣੂ ਹੋਣ ਉਪਰੰਤ ਆਪ ਨੇ ਦੇਸ਼ ਦੇ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਸੰਗੀਤ ਸ਼ਾਸਤਰੀਆਂ ਨਾਲ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਅਤੇ ਸ਼ਾਸਤਰ ਵਿਚਾਰ ਕਰਕੇ ਆਪਣੀ ਪ੍ਰਤਿਭਾ ਦਾ ਝੰਡਾ ਸਾਰੇ ਭਾਰਤ ਵਿਚ ਗੱਡ ਦਿੱਤਾ। ਹੁਣ ਆਪ ਜੀ ਦੀ ਗਿਣਤੀ-ਸਫਲ ਕਲਾਕਾਰਾਂ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਉੱਘੇ ਸੰਗੀਤ ਸ਼ਾਸਤਰੀਆਂ ਵਿਚ ਹੋਣ ਲੱਗੀ। ਇਸੇ ਕਰਕੇ ਹੀ ਸੰਨ 1934 ਵਿਚ ਸ਼੍ਰੀ ਕ੍ਰਿਸ਼ਨ ਚੰਦਰ ਰਤਨਜਨਕਰ ਅਤੇ ਪੰਡਿਤ ਓਅੰਕਾਰ ਨਾਥ ਠਾਕੁਰ ਵਿਚਕਾਰ ਸ਼ਾਸਤਰ-ਅਰਥ ਦਾ ਮੁਕਾਬਲਾ ਹੋਇਆ ਤਾਂ ਆਪ ਜੀ ਨੂੰ ਨਿਰਣਾਇਕ ਮੰਡਲ ਦਾ ਮੁਖੀ ਥਾਪਿਆ ਗਿਆ ਸੀ।

ਸ਼੍ਰੀ ਦਲੀਪ ਚੰਦਰ ਵੇਦੀ ਜੀ ਦੀ ਪ੍ਰਾਪਤੀਆਂ ਦੀ ਸੂਚੀ ਕਾਫੀ ਲੰਬੀ ਹੈ। ਜਿੰਨੀਆਂ ਕਲਾ-ਉਪਾਧੀਆਂ ਇਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਹਾਸਲ ਕੀਤਆਂ, ਸ਼ਾਇਦ ਹੀ ਕਿਸੇ ਹੋਰ ਕਲਾਕਾਰ ਨੂੰ ਇੰਨਾ ਸਨਮਾਨਿਆ ਗਿਆ ਹੋਵੇ। ਸੰਨ 1924 ਵਿਚ ਪਟਿਆਲਾ ਰਿਆਸਤ ਦੇ ਮਹਾਰਾਜਾ ਨੇ ਆਪ ਨੂੰ ਦਰਬਾਰੀ ਗਾਇਕ ਨਿਯੁਕਤ ਕੀਤਾ। ਸੰਨ 1925 ਵਿਚ ਆਪ ਨੇ ਸਰਬ-ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਪਰਿਸ਼ਦ ਲਖਨਊ ਵਿਖੇ ਗਾ ਕੇ ਸਨਮਾਨ ਰੂਪ ਵਿਚ ਸੋਨ-ਤਮਗਾ ਹਾਸਲ ਕੀਤਾ। ਅਗਲੇ ਸਾਲ ਲਾਹੌਰ ਵਿਖੇ 'ਗਾਇਕ ਮਹਾਮੰਡਲ' ਦੀ ਸਥਾਪਨਾ ਆਪ ਦੁਆਰਾ ਹੋਈ ਅਤੇ ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਸਰਬ-ਭਾਰਤੀ ਸੰਮੇਲਨ ਦਾ ਸਫਲ ਆਯੋਜਨ ਕੀਤਾ। 1927 ਵਿਚ ਸਿੰਧ-ਸੰਗੀਤ ਕਾਨਫਰੰਸ ਕਮੇਟੀ ਵੱਲੋਂ 'ਮਾਹਤਾਬੇ-ਮੌਸਿਕੀ' ਅਤੇ 1931 ਵਿਚ ਗੁਰੂਕੁਲ ਕਾਂਗੜੀ ਦੇ ਸੰਗੀਤ ਸੰਮੇਲਨ ਵਿਚ 'ਸੰਗੀਤ ਸ਼ਿੰਗਾਰ' ਦੀ ਉਪਾਧੀ ਆਪ ਜੀ ਨੂੰ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕੀਤੀ ਗਈ। ਮੈਸੂਰ ਦੇ ਮਾਹਾਰਾਜਾ ਵੱਲੋਂ ਗਠਿਤ ਕਮੇਟੀ ਨੇ ਵੇਦੀ ਜੀ ਦੀ ਰਚਨਾ 'ਵੇਦੀ ਕੀ ਲਲਿਤ' ਰਾਗ ਸੁਣ ਕੇ ਪਹਿਲਾ ਪੁਰਸਕਾਰ ਦਿੱਤਾ। 1934 ਈ. ਵਿਚ ਬਨਾਰਸ ਦੇ ਸਰਬ-ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਸੰਮੇਲਨ ਵਿਚ ਆਪ ਨੂੰ ਸਰਬ-ਸ੍ਰੇਸ਼ਠ ਗਾਇਕ ਐਲਾਨਿਆ ਗਿਆ। ਸੰਨ 1938 ਵਿਚ ਕਲਕੱਤਾ ਦੇ ਸੰਮੇਲਨ ਵਿਖੇ ਆਪ ਨੂੰ ਠੁਮਰੀ ਦੇ ਖੇਤਰ ਵਿਚ 'ਕਿੰਗ ਵਾਜਿਦ ਅਲੀ ਸ਼ਾਹ ਗੋਲਡ ਮੈਡਲ' ਪ੍ਰਦਾਨ ਕੀਤਾ ਗਿਆ। ਭਾਰਤ ਦੇ ਅਨੇਕ ਹੋਰ ਸਥਾਨਾਂ ਤੇ ਵਿਭਿੰਨ ਸੰਗੀਤ ਸੰਸਥਾਵਾਂ ਅਤੇ ਕਲਾਕਾਰਾਂ ਵੱਲੋਂ ਆਪ ਨੂੰ 'ਗਾਇਨਾਚਾਰੀਆ' 'ਸੰਗੀਤ ਪਰਵੀਣ' 'ਸੰਗੀਤ ਰਤਨ' 'ਸੰਗੀਤ ਸੁਧਾਕਰ' ਆਦਿ ਅਲੰਕਰਣਾਂ ਨਾਲ ਵਿਭੂਸ਼ਤ ਕੀਤਾ ਗਿਆ।

ਖ਼ਿਆਲ ਗਾਇਕੀ ਦੇ ਖੇਤਰ ਦਾ 'ਅਬਦੁਲ ਕਰੀਮ ਖਾਂ ਸੋਨ ਤਮਗ਼ਾ' ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਵੇਦੀ ਜੀ ਨੂੰ ਸੰਨ 1964 ਦੇ ਜੈਪੁਰ ਵਿਖੇ ਹੋਈ ਸਰਬ-ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਟੀਚਰ ਕਾਨਫਰੰਸ ਵਿਚ 'ਸੰਗੀਤ ਮਹਾਮਹੋਪਾਧਿਆਇਅ' ਦੀ ਉਪਾਧੀ ਅਤੇ ਸੰਨ 1981 ਵਿਚ 'ਚੰਡੀਗੜ੍ਹ ਸੰਗੀਤ ਸੰਮੇਲਨ' ਵਿਚ ਭਾਰਤੀ

ਤੰਬਾਕੂ ਕੰਪਨੀ (ਆਈ. ਟੀ. ਸੀ.) ਵੱਲੋਂ ਦਸ ਹਜ਼ਾਰ ਰੂਪੈ ਨਕਦ ਇਨਾਮ ਸਮੇਤ ਸਨਮਾਨ ਪੱਤਰ ਭੇਂਟ ਕੀਤਾ ਗਿਆ। ਸਿੱਟਾ ਇਹ ਕਿ ਦੇਸ਼ ਦੇ ਕੋਨੇ ਕੋਨੇ ਵਿਚ ਵਸੇ ਸੰਗੀਤ ਪ੍ਰੇਮੀਆਂ ਦੇ ਦਿਲਾਂ ਤੇ ਆਪ ਜੀ ਦਾ ਰਾਜ ਰਿਹਾ। ਕਰਨਾਟਕ ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਕਲਾਕਾਰਾਂ ਨੇ ਵੀ ਆਪ ਜੀ ਦੀ ਕਲਾ ਦਾ ਲੋਹਾ ਮੰਨਿਆ ਅਤੇ ਮਾਨ ਪੱਤਰ ਭੇਂਟ ਕੀਤੇ। 'ਭਾਰਤੀ ਕਲਾ ਕੇਂਦਰ, ਨਵੀਂ ਦਿਲੀ' ਵਿਖੇ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਗਾਇਨ ਆਚਾਰੀਆ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਆਪ ਨੇ ਕਾਫੀ ਸਮੇਂ ਤਕ ਸੰਗੀਤ ਜਿਗਿਆਸੂਆਂ ਤੇ ਵਿਦਿਆਰਥੀਆਂ ਨੂੰ ਸੰਗੀਤ ਸਿਖਲਾਈ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕੀਤੀ।

ਵੇਦੀ ਜੀ ਵਿਲੱਖਣ ਬੁਧੀ ਅਤੇ ਬੇਜੋੜ ਪ੍ਰਤਿਭਾ ਦੇ ਮਾਲਕ ਸਨ। ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਹਰ ਤਰਾਂ ਦੀ ਗਾਇਕੀ ਦੀਆਂ ਖੂਬੀਆਂ ਨੂੰ ਆਤਮਸਾਤ ਕਰਨ ਦਾ ਹੁਨਰ ਆਉਂਦਾ ਸੀ। ਆਪ ਜੀ ਦੀ ਗਾਇਕੀ ਬਹੁਤ ਸਾਰੀਆਂ ਗਾਇਨ ਪਰੰਪਰਾਵਾਂ ਦਾ ਮਿਸ਼ਰਣ ਸੀ। ਇਕ ਪਾਸੇ ਤਾਂ ਉਸਤਾਦਾਂ ਦਾ ਬਖਸ਼ਿਆ ਰੰਗ ਸੀ, ਦੂਜੇ ਪਾਸੇ ਪੰਜਾਬ ਦੇ ਸੰਗੀਤ ਦੀ ਸੁਗੰਧੀ ਵੀ ਬਰਕਰਾਰ ਸੀ। ਵੇਦੀ ਜੀ ਕਿਹਾ ਕਰਦੇ ਸਨ ਕਿ ਖਿਆਲ ਗਾਇਨ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਧਰੁਪਦ ਗਾਇਨ ਦੀ ਤਾਲੀਮ ਲੈਣੀ ਚਾਹੀਦੀ ਹੈ। ਆਪ ਘਰਾਣਾ ਪਰੰਪਰਾ ਦੇ ਹਾਮੀ ਨਹੀਂ ਸਨ। ਆਪ ਜੀ ਦੇ ਵਿਚਾਰ ਅਨੁਸਾਰ ਘਰਾਣਿਆਂ ਦੀਆਂ ਸੀਮਾਵਾਂ ਅਤੇ ਕੱਟੜਤਾ ਤੋਂ ਬਾਹਰ ਨਿਕਲ ਕੇ ਗਾਇਕੀ ਵਿਚ ਹੋਰ ਸੰਭਾਵਨਾਵਾਂ ਜਾਗ੍ਰਿਤ ਹੁੰਦੀਆਂ ਹਨ। ਸ੍ਰੇਸ਼ਠ ਗਾਇਨ ਕਲਾ ਉਹ ਹੈ ਜਿਸ ਰਾਹੀਂ ਮਾਨਵ-ਹਿਰਦੇ ਦੇ ਸੂਖਮ ਭਾਵ ਦਰਸਾਏ ਜਾ ਸਕਣ ਨਹੀਂ ਤਾਂ ਉਹ ਵਾਦਨ ਕਲਾ ਦੀ ਨਕਲ ਬਣ ਕੇ ਰਹਿ ਜਾਂਦੀ ਹੈ।

ਵੇਦੀ ਜੀ ਸ਼ਾਸਤਰ ਗਿਆਨ ਦੇ ਪ੍ਰਬਲ ਸਮਰਥਕ ਸਨ। ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਅਨੁਸਾਰ ਸੰਗੀਤਕਾਰ ਦਾ ਸ਼ਾਸਤਰ ਗਿਆਨ ਉਸ ਦੇ ਕ੍ਰਿਆਤਮਕ ਗੁਣਾਂ ਨੂੰ ਆਧਾਰ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਆਪ ਖੁਦ ਸ਼ਾਸਤਰ ਦੇ ਪ੍ਰਕਾਂਡ ਪੰਡਿਤ ਸਨ। ਆਪ ਨੇ ਬਹੁਤ ਸਾਰੇ ਨਿਬੰਧ ਰਚੇ ਜੋ ਵਿਭਿੰਨ ਗੋਸ਼ਠੀਆਂ ਵਿਚ ਮਾਨਤਾ ਪ੍ਰਾਪਤ ਕਰਦੇ ਰਹੇ। ਭਾਸ਼ਣ-ਕਲਾ ਵਿਚ ਮੁਹਾਰਤ ਹੋਣ ਕਰਕੇ ਆਪਦੇ ਭਾਸ਼ਣ ਸੰਗੀਤ ਪ੍ਰੇਮੀਆਂ ਨੂੰ ਟੁੰਬਦੇ ਸਨ। ਇਸ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਨਵੀਂ ਸੋਚ ਅਤੇ ਖੋਜ ਆਪ ਦੇ ਸੁਭਾਅ ਦਾ ਹਿੱਸਾ ਸੀ। ਆਪ ਨੇ ਬਹੁਤ ਸਾਰੀਆਂ ਨਵੀਨ ਬੰਦਸ਼ਾਂ ਅਤੇ ਨਵੇਂ ਰਾਗਾਂ ਦੀ ਖੋਜ ਕੀਤੀ। 'ਵੇਦੀ ਕੀ ਲਲਿਤ' ਆਪ ਜੀ ਦੀ ਇਕ ਉੱਤਮ ਰਚਨਾ ਹੈ ਜਿਹੜਾ ਉੱਤਰੀ ਭਾਰਤ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਦਖੱਣੀ ਪਾਸੇ ਵੀ ਲੋਕਪ੍ਰਿਅ ਹੋਇਆ। ਆਪ ਜੀ ਦੇ ਮਨਭਾਉਂਦੇ ਰਾਗਾਂ ਵਿਚ ਰਾਮਕਲੀ, ਦੇਸੀ ਤੋਡੀ, ਜੋਗੀਆ, ਆਸਾਵਰੀ, ਸ਼ੁਧ ਸਾਰੰਗ, ਤਾਨਸੇਨੀ ਤੋਡੀ, ਤਾਨਸੇਨੀ ਮਲਹਾਰ, ਤੁਖਾਰੀ, ਹਿੰਡੋਲ, ਮਾਰਵਾ, ਕਲਿਆਣ, ਛਾਇਆਨਟ, ਬਿਹਾਗ, ਬਾਗੇਸ਼ਰੀ, ਚੰਦਰਕੌਂਸ, ਖਮਾਜ, ਪੀਲੂ ਅਤੇ ਭੈਰਵੀ ਰਾਗ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਸਨ।

ਸ੍ਰੀ ਦਲੀਪ ਚੰਦਰ ਵੇਦੀ ਜੀ ਨੇ ਉਸ ਯੁਗ ਵਿਚ ਸੰਗੀਤ ਕਲਾ ਦੀ ਪ੍ਰਤੀਨਿਧਤਾ ਕੀਤੀ ਜਦੋਂ ਇਸ ਕਲਾ ਨੂੰ ਸਮਾਜ ਵਿਚ ਉੱਚ ਸਥਾਨ ਨਹੀਂ ਸੀ ਦਿੱਤਾ ਜਾਂਦਾ ਪਰ ਆਪ ਜੀ ਰਾਹੀਂ ਸਥਾਪਤ ਮੀਲ-ਪੱਥਰ ਆਪ ਜੀ ਦੀ ਵਿਦਵਤਾ ਦੇ ਮੂੰਹ ਬੋਲਦੇ ਸਬੂਤ ਹਨ। ਆਪਦੀ ਪਰੰਪਰਾ ਨੂੰ ਆਪਦੇ ਸੁਯੋਗ ਸ਼ਾਗਿਰਦਾਂ ਨੇ ਅੱਗੇ ਤੋਰਿਆ ਜਿੰਨਾਂ ਵਿਚੋਂ ਪੰਡਤ ਹੁਸਨ ਲਾਲ, ਭਗਵਾਨ ਦਾਸ ਸੈਣੀ, ਹਰੀਸ਼ ਚੰਦਰ ਬਾਲੀ, ਮਦਨ ਲਾਲ ਬਾਲੀ ਅਤੇ ਸ੍ਰੀ ਸੋਹਣ ਸਿੰਘ ਦਾ ਨਾਮ ਪ੍ਰਸਿੱਧ ਹੈ। ਇਹ ਸਭ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਪੰਜਾਬੀ ਸ਼ਾਗਿਰਦ ਸਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਸ੍ਰੀ ਵਿਨੋਦ ਕੁਮਾਰ, ਸ੍ਰੀ ਐਮ. ਆਰ. ਗੌਤਮ, ਸੰਗੀਤ ਨਿਪੁੰਨ ਸ੍ਰੀ ਐਸ. ਕੇ. ਬੈਨਰਜੀ, ਸ੍ਰੀ ਮਤੀ ਮਾਣਕ ਵਰਮਾ, ਅਨੀਤਾ ਚੋਧਰੀ, ਲਲਿਤਾ ਰਾਮਾਨੁਜਮ, ਪ੍ਰੋ. ਪ੍ਰਾਣਨਾਥ ਆਦਿ ਸੰਗੀਤ ਜਗਤ ਦੇ ਜਾਣ ਪਛਾਣੇ ਲੋਕ ਆਪ ਜੀ ਦੇ ਸ਼ਾਗਿਰਦ ਰਹੇ।

ਵੇਦੀ ਜੀ ਆਪਣੇ ਅੰਤਲੇ ਸਮੇਂ ਤਕ ਉਭਰਦੇ ਕਲਾਕਾਰਾਂ ਨੂੰ ਉਤਸਾਹਿਤ ਕਰਦੇ ਰਹੇ ਅਤੇ ਆਪਣੇ ਵਿਚਾਰਾਂ ਰਾਹੀਂ ਖੋਜਾਰਥੀਆਂ ਦਾ ਮਾਰਗ ਦਰਸ਼ਨ ਕਰਦੇ ਰਹੇ। ਪਿਛਲੇ ਕੁਝ ਸਮੇਂ ਤੋਂ ਸ੍ਰੀ ਗੁਰੂ ਗ੍ਰੰਥ ਸਾਹਿਬ ਵਿਚ ਵਰਣਿਤ ਰਾਗਾਂ ਦੇ ਸਵਰੂਪ ਨਿਰਧਾਰਣ ਸਬੰਧੀ ਹੋ ਰਹੇ ਉਪਰਾਲਿਆਂ ਵਿਚ ਆਪ ਜੀ ਨੇ ਮੁੱਖ ਭੂਮਿਕਾ ਨਿਭਾਈ। ਅੰਤ ਆਪ ਆਪਣੀ ਸੰਸਾਰਿਕ ਯਾਤਰਾ ਪੂਰੀ ਕਰਕੇ 13 ਨਵੰਬਰ 1992 ਨੂੰ ਪ੍ਰਭੂ

ਦੀ ਅਖੰਡ ਜੋਤੀ ਵਿਚ ਵਿਲੀਨ ਹੋ ਗਏ ਪਰ ਸੰਗੀਤ ਜਗਤ ਵਿਚ ਆਪ ਜੀ ਦੀ ਮੌਤ ਸਦਕਾ ਪਿਆ ਘਾਟਾ ਕਦੀ ਵੀ ਪੂਰਿਆ ਨਹੀਂ ਜਾ ਸਕੇਗਾ।

ਪੰਡਤ ਓਅੰਕਾਰ ਨਾਥ ਠਾਕੁਰ

ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਇਤਿਹਾਸ ਵਿਚ ਅਜਿਹੇ ਯੁਗ ਪੁਰਸ਼ ਸਮੇਂ ਸਮੇਂ ਸਿਰ ਹੁੰਦੇ ਰਹੇ ਹਨ ਜਿੰਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਕਲਾ ਕੌਸ਼ਲ ਅਤੇ ਵਿਲੱਖਣ ਪ੍ਰਤਿਭਾ ਦੇ ਨਾਲ ਨਾ ਕੇਵਲ ਸਮਕਾਲੀ ਸੰਗੀਤ ਵਿਚ ਪ੍ਰਚਲਿਤ ਕਮੀਆਂ ਤੇ ਬੇਕਾਇਦਗੀਆਂ ਨੂੰ ਤੋੜ ਕੇ ਇਸ ਕਲਾ ਨੂੰ ਮੁੜ ਸੁਰਜੀਤ ਕੀਤਾ ਹੈ ਬਲਕਿ ਵਿਲਾਸਿਤਾ ਦੇ ਹਨ੍ਹੇਰੇ ਵਿਚ ਗੁਆਚਣ ਤੋਂ ਵੀ ਬਚਾਇਆ ਹੈ। ਇਨਾਂ ਕੁਝ ਕੁ ਯੁਗਪੁਰਸ਼ਾਂ ਵਿਚ ਪੰਡਤ ਓਅੰਕਾਰ ਨਾਥ ਠਾਕੁਰ ਦਾ ਨਾਮ ਬੜੇ ਸਨਮਾਨ ਨਾਲ ਲਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਅਨੋਖੇ ਸੰਗੀਤਕਾਰ, ਓਜੱਸਵੀ ਤੇ ਮਧੁਰ ਕੰਠ ਦੇ ਮਾਲਕ, ਪ੍ਰਬੁੱਧ ਵਾਗਿਅਕਾਰ ਅਤੇ ਸਮਾਜ ਸੁਧਾਰਕ ਨੇ ਕਲਾ ਅਤੇ ਸ਼ਾਸਤਰ ਵਿਚਲੀ ਖਾਈ ਨੂੰ ਪੂਰਿਆ ਅਤੇ ਆਪਣੀਆਂ ਰਚਨਾਵਾਂ ਰਾਹੀਂ ਅਜੋਕੀ ਪੀੜ੍ਹੀ ਨੂੰ ਨਵੀਂ ਦਿਸ਼ਾ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕੀਤੀ।

ਓਅੰਕਾਰ ਨਾਥ ਜੀ ਦਾ ਜਨਮ 24 ਜੂਨ 1897 ਈ. ਨੂੰ ਬੜੌਦਾ ਰਿਆਸਤ ਦੇ ਜਹਾਜ ਪਿੰਡ ਵਿਚ ਪੰਡਤ ਗੌਰੀ ਸ਼ੰਕਰ ਠਾਕੁਰ ਦੇ ਘਰ ਹੋਇਆ ਜੋ ਪ੍ਰਣਵ (ਓਮ) ਦੇ ਪਰਮ ਉਪਾਸਕ ਸਨ। ਉਨਾਂ ਨੇ ਆਪਣੇ ਪੁੱਤਰ ਦੇ ਜਨਮ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਹੀ ਉਸ ਦਾ ਨਾਮ ਓਅੰਕਾਰ ਰੱਖ ਦਿੱਤਾ ਸੀ। ਉਨਾਂ ਦੇ ਪੂਰਵ-ਨਿਸ਼ਚੇ ਅਤੇ ਪ੍ਰਭੂ ਭਗਤੀ ਦੇ ਫਲਸਰੂਪ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਪੁਤਰ ਰਤਨ ਦੀ ਹੀ ਪ੍ਰਾਪਤੀ ਹੋਈ। ਬਾਲਕ ਵਿਚ ਜਨਮ ਤੋਂ ਹੀ ਪ੍ਰਣਵ ਸੰਸਕਾਰ ਸਨ। ਬਾਲ ਅਵਸਥਾ ਵਿਚ ਹੀ ਆਪ ਦੇ ਪਿਤਾ ਜੀ ਆਪ ਨੂੰ ਨਾਲ ਲੈ ਕੇ ਕੁਝ ਘਰੇਲੂ ਕਾਰਨਾਂ ਕਰਕੇ ਨਰਮਦਾ ਨਦੀ ਦੇ ਕਿਨਾਰੇ ਕੁਟੀਆ ਬਣਾ ਕੇ ਰਹਿਣ ਲੱਗੇ ਅਤੇ ਉਥੇ ਹੀ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਆਰੰਭਕ ਤਾਲੀਮ ਹੋਈ।

ਪੰਡਤ ਓਅੰਕਾਰ ਨਾਥ ਜੀ ਵਿਚ ਜਨਮਜਾਤ ਪ੍ਰਤਿਭਾ ਸੀ। ਮਧੁਰ ਕੰਠ ਦੀ ਈਸ਼ਵਰੀ ਦੇਣ ਜੋ ਵਿਰਲਿਆਂ ਨੂੰ ਹੀ ਪ੍ਰਾਪਤ ਹੁੰਦੀ ਹੈ, ਆਪ ਜੀ ਕੋਲ ਸੀ। ਪਿਤਾ ਦੀ ਪੁੱਤਰ ਪ੍ਰਤੀ ਜਗ-ਵਿਜੇਤਾ ਹੋਣ ਦੀ ਸੱਧਰ ਅਤੇ ਆਸ਼ੀਰਵਾਦ ਸਦਕਾ ਆਪ ਨੇ ਵਿਦਿਆ ਅਭਿਆਸ ਅਤੇ ਯੋਗ ਅਭਿਆਸ ਨੂੰ ਆਪਣਾ ਨਿਤ-ਕ੍ਰਮ ਬਣਾਇਆ। 14 ਸਾਲ ਦੀ ਉਮਰ ਵਿਚ ਆਪ ਦੇ ਪਿਤਾ ਸਵਰਗ ਸਿਧਾਰ ਗਏ ਅਤੇ ਮਜ਼ਬੂਰੀ ਵੱਸ ਕਲਾ ਦੀ ਸਾਧਨਾ ਦੇ ਨਾਲ ਨਾਲ ਜੀਵਨ ਨਿਰਵਾਹ ਕਰਨ ਵਾਸਤੇ ਆਪ ਨੂੰ ਮਿੱਲ ਵਿਚ ਮਜ਼ਦੂਰੀ ਕਰਨ ਪਈ। ਅਪੂਰਵ ਸੰਗੀਤ ਪ੍ਰੇਮ ਅਤੇ ਸਿੱਖਣ ਦੀ ਜ਼ੋਰਦਾਰ ਲਾਲਸਾ ਸਦਕਾ ਆਪ ਸੰਗੀਤ ਸੁਣਨ ਅਤੇ ਸਿਖਣ ਦਾ ਕੋਈ ਵੀ ਮੌਕਾ ਖੁੰਝਣ ਨਹੀਂ ਸਨ ਦਿੰਦੇ।

ਪੰਡਤ ਜੀ ਦੀ ਉਮਰ ਉਸ ਵੇਲੇ 15 ਸਾਲ ਦੀ ਸੀ ਜਦੋਂ ਭੜੌਂਚ ਦੇ ਇਕ ਉਦਾਸ ਅਤੇ ਦਾਨੀ ਪਾਰਸੀ ਸੇਠ ਸ਼ਾਹਪੁਰ ਜੀ ਮਚੇਰੇ ਡੁੰਗਾ ਨੇ ਆਪਦੇ ਗਾਣੇ ਤੋਂ ਪ੍ਰਭਾਵਿਤ ਹੋ ਕੇ ਆਪ ਨੂੰ ਗੰਧਰਵ ਮਹਾਵਿਦਿਆਲਾ ਬੰਬਈ ਵਿਖੇ ਸ੍ਰੀ ਵਿਸ਼ਨੂ ਦਿਗੰਬਰ ਜੀ ਪਾਸੋਂ ਸਿਖਿਆ ਹਿਤ ਭੇਜਣ ਦੀ ਇੱਛਾ ਜ਼ਾਹਰ ਕੀਤੀ। ਅੰਨ੍ਹਾਂ ਕੀ ਚਾਹੇ? ਦੋ ਨੈਣ। ਆਪ ਆਪਣੇ ਵਡੇ ਭਰਾ ਤੋਂ ਆਗਿਆ ਲੈ ਕੇ ਸੰਗੀਤ ਸਿਖਿਆ ਲਈ ਬੰਬਈ ਚਲੇ ਗਏ। ਉਥੇ ਆਪਨੇ ਪੰਜ ਵਰ੍ਹਿਆਂ ਦਾ ਪਾਠਕ੍ਰਮ ਤਿੰਨ ਵਰ੍ਹਿਆਂ ਵਿਚ ਮੁਕਾ ਲਿਆ। ਆਪ ਜੀ ਦੀ ਪ੍ਰਤਿਭਾ ਤੋਂ ਪ੍ਰਭਾਵਿਤ ਹੋ ਕੇ ਕਈ ਨਾਟਕ ਮੰਡਲੀਆਂ ਅਤੇ ਹੋਰ ਸੰਸਥਾਵਾਂ ਵੱਲੋਂ ਨੌਕਰੀ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਸ਼ ਵੀ ਹੋਈ ਪਰ ਆਪ ਲਾਲਚ ਮੁਕਤ ਹੋ ਕੇ ਆਪਣੀ ਉੱਚ ਸੰਗੀਤ ਸਾਧਨਾ ਜਾਰੀ ਰੱਖਦੇ ਰਹੇ। ਗੁਰੂ ਜੀ ਦੇ ਸੁਯੋਗ ਮਾਰਗ ਦਰਸ਼ਨ ਅਧੀਨ ਆਪ ਦੀ ਆਵਾਜ਼ ਵਿਚ ਗੰਭੀਰਤਾ, ਤਿੰਨੇ ਸਪਤਕਾਂ ਵਿਚ ਘੁੰਮਣ ਦੀ ਸਮਰਥਾ, ਭਾਵੁਕਤਾ, ਚਪਲਤਾ ਅਤੇ ਲੋਚ ਆਦਿ ਗੁਣ ਪੈਦਾ ਹੋ ਗਏ। ਇਸ ਸਮੇਂ ਤਕ ਆਪ ਜੀ ਦਾ ਨਾਮ ਪੰਡਿਤ ਵਿਸ਼ਨੂ ਦਿਗੰਬਰ ਜੀ ਦੇ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਸ਼ਾਗਿਰਦਾਂ ਵਿਚ ਲਿਆ ਜਾਣ ਲੱਗਾ ਸੀ।

ਪੰਡਤ ਜੀ ਦੀ ਵਿਲੱਖਣ ਸੂਝ ਬੂਝ ਅਤੇ ਕਲਪਨਾ-ਸ਼ੀਲਤਾ ਨੂੰ ਪਰਖਦੇ ਹੋਏ ਗੁਰੂ ਜੀ ਨੇ ਸੰਨ

1917 ਵਿਚ ਇਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਲਾਹੌਰ ਦੇ ਗੰਧਰਵ ਮਹਾਵਿਦਿਆਲੇ ਦਾ ਪ੍ਰਿੰਸੀਪਲ ਨਿਯੁਕਤ ਕੀਤਾ ਜਿਸ ਜ਼ਿੰਮੇਵਾਰੀ ਨੂੰ ਆਪ ਜੀ ਨੇ ਬਖ਼ੂਬੀ ਨਿਭਾਇਆ। ਹੁਣ ਉਹ ਸਮਾਂ ਆ ਗਿਆ ਸੀ, ਜਦ ਪੰਡਤ ਜੀ ਦੀ ਕਲਾ ਦੀ ਧਾਕ ਚਾਰੇ ਪਾਸੇ ਫੈਲਣ ਲਗੀ ਸੀ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਆਪਣੀ ਕਲਾ ਦਾ ਪ੍ਰਸਾਰ ਸਾਰੇ ਭਾਰਤ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਵਿਦੇਸ਼ਾਂ ਵਿਚ ਵੀ ਕੀਤਾ। ਸੰਨ 1918 ਵਿਚ ਆਪ ਨੇ ਜਲੰਧਰ ਦੇ ਪ੍ਰਸਿੱਧ ਹਰਿਵੱਲਭ ਸੰਗੀਤ ਮੇਲੇ ਵਿਚ ਗਾ ਕੇ ਸਰੋਤਿਆਂ ਨੂੰ ਮੰਤਰ ਮੁਗਧ ਕਰ ਦਿੱਤਾ ਸੀ। ਨੇਪਾਲ ਨਰੇਸ਼ ਤਾਂ ਆਪਦੇ ਗਾਣੇ ਦੇ ਵੱਡੇ ਪ੍ਰਸ਼ੰਸਕ ਸਨ ਜਿੰਨਾਂ ਦੇ ਬੁਲਾਵੇ ਤੇ ਆਪਨੇ ਕਈ ਵਾਰ ਨੇਪਾਲ ਯਾਤਰਾ ਕੀਤੀ ਅਤੇ ਮਾਨ ਸਨਮਾਨ ਤੋਂ ਛੁਟ ਧਨ ਦੌਲਤ ਦੀ ਭੇਟਾ ਹਾਸਲ ਕੀਤੀ। ਦੇਸ਼ ਦੇ ਕੋਨੇ ਕੋਨੇ ਵਿਚ ਆਪ ਦੀ ਪ੍ਰਸਿੱਧੀ ਫੈਲ ਚੁੱਕੀ ਸੀ।

ਪੰਡਤ ਓਅੰਕਾਰ ਨਾਥ ਜੀ ਪ੍ਰਭਾਵਸ਼ਾਲੀ ਵਿਅਕਤਿੱਤਵ, ਬਹੁਮੁਖੀ ਪ੍ਰਤਿਭਾ, ਕਲਾਤਮਕ ਪਹਿਰਾਵਾ ਅਤੇ ਸਵਰ ਸਿੱਧੀ ਜਿਹੇ ਗੁਣਾਂ ਦੇ ਮਾਲਕ ਹੋਣ ਦੇ ਨਾਲ ਨਾਲ ਭਾਸ਼ਣ ਕਲਾ ਵਿਚ ਵੀ ਨਿਪੁੰਨ ਸਨ। ਗੁਜਰਾਤੀ, ਮਰਾਠੀ, ਪੰਜਾਬੀ ਅਤੇ ਅੰਗਰੇਜ਼ੀ ਆਦਿ ਭਾਸ਼ਾਵਾਂ ਵਿਚ ਲੰਬੇ ਸਮੇਂ ਤਕ ਸੰਗੀਤ ਸਿਧਾਂਤਾਂ ਨੂੰ ਸਮਝਾਉਣ ਦੀ ਸਮਰਥਾ ਆਪ ਜੀ ਕੋਲ ਸੀ। ਸੰਨ 1913 ਵਿਚ ਯੂਰਪ ਦੀ ਯਾਤਰਾ ਦੌਰਾਨ ਫਲੋਰੈਂਸ ਦੇ ਅੰਤਰਰਾਸ਼ਟਰੀ ਸੰਗੀਤ ਸੰਮੇਲਨ ਵਿਚ ਪੰਡਤ ਜੀ ਨੇ ਭਾਰਤ ਦੀ ਪ੍ਰਤੀਨਿਧਤਾ ਕੀਤੀ। ਇਸ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਇੰਗਲੈਂਡ, ਹਾਲੈਂਡ, ਸਵਿਟਜ਼ਰ ਲੈਂਡ, ਫਰਾਂਸ, ਬੈਲਜੀਅਮ, ਜਰਮਨੀ ਅਤੇ ਇਟਲੀ ਆਦਿ ਮੁਲਕਾਂ ਦੇ ਦੌਰੇ ਸਮੇਂ ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਭੇਦ ਵਿਦੇਸ਼ੀ ਲੋਕਾਂ ਨੂੰ ਸਮਝਾਏ ਅਤੇ ਸੰਗੀਤ ਸ਼ਾਸਤਰੀਆਂ ਨਾਲ ਚਰਚਾ ਵਿਚ ਹਿੱਸਾ ਲਿਆ। ਯੂਰਪ ਦੇ ਸਾਰੇ ਦੇਸ਼ਾਂ ਵਿਚ ਆਪ ਨੂੰ ਭਰਪੂਰ ਮਾਨ ਸਨਮਾਨ ਮਿਲਿਆ। ਰੂਸ ਦਾ ਦੌਰਾ ਆਪ ਜੀ ਨੂੰ ਆਪਣੀ ਪਤਨੀ ਸ਼੍ਰੀ ਮਤੀ ਇੰਦਰਾ ਦੇਵੀ ਦੇ ਦੇਹਾਂਤ ਕਾਰਨ ਵਿਚ ਹੀ ਰੱਦ ਕਰਨਾ ਪਿਆ। ਭਾਰਤ ਵਾਪਸ ਆ ਕੇ ਕੁਝ ਸਮੇਂ ਬਾਅਦ ਬੰਬਈ ਵਿਖੇ ਸੰਗੀਤ ਨਿਕੇਤਨ ਦੀ ਸਾਥਾਪਨਾ ਕੀਤੀ। ਇਸ ਉਪਰੰਤ ਆਪ ਜੀ ਨੇ ਸੰਨ 1952 ਵਿਚ ਅਫਗਾਨਿਸਤਾਨ, 1953 ਵਿਚ ਬੁਡਾਪੇਸਟ, 1954 ਵਿਚ ਜਰਮਨੀ, ਚੈਕੋਸਲਵਾਕੀਆ, ਹੰਗਰੀ, ਨਾਰਵੇ ਅਤੇ ਸਵੀਡਨ ਆਦਿ ਦੇਸ਼ਾਂ ਦਾ ਦੌਰਾ ਵੀ ਕੀਤਾ।

ਪੰਡਤ ਜੀ ਦਾ ਗਾਇਨ ਉੱਚ ਕੋਟੀ ਦਾ ਸੀ ਜੋ ਬਹੁਤ ਪ੍ਰਭਾਵਸ਼ਾਲੀ ਹੁੰਦਾ ਸੀ। ਆਲਾਪ ਚਾਰੀ ਵਿਚ ਜਿਥੇ ਗੁਰੂ ਪੰਡਤ ਵਿਸ਼ਨੂੰ ਦਿਗੰਬਰ ਜੀ ਦੀ ਝਲਕ ਸੀ, ਉਥੇ ਹਦੂ ਖਾਂ ਅਤੇ ਹੱਸੂ ਖਾਂ ਦੇ ਪੁਤਰ ਰਹਿਮਤ ਖਾਂ ਦੀ ਗਾਇਕੀ ਦਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਵੀ ਦਿਖਦਾ ਸੀ ਜੋ ਅਕਸਰ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਗੁਰੂ ਕੋਲ ਆ ਕੇ ਠਹਿਰਦੇ ਸਨ। ਮੁਖ ਰੂਪ ਵਿਚ ਠਾਕੁਰ ਸਾਹਿਬ ਖਿਆਲ ਗਾਇਕ ਸਨ, ਪਰ ਧਰੁਪਦ, ਧਮਾਰ ਅਤੇ ਟੱਪੇ ਉਪਰ ਵੀ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਅਧਿਕਾਰ ਸੀ। ਕਿਸੇ ਵੀ ਰਾਗ ਦੀ ਅਵਤਾਰਣਾ ਡੇਢ ਦੋ ਘੰਟੇ ਕਰ ਸਕਣ ਦੀ ਸਮਰਥਾ ਰੱਖਣ ਵਾਲੇ ਗਿਣੇ ਚੁਣੇ ਕਲਾਕਾਰਾਂ ਵਿਚੋਂ ਆਪ ਇਕ ਸਨ। ਅੱਜ ਵੀ ਆਕਾਸ਼ਵਾਣੀ ਤੋਂ 'ਜੋਗੀ ਮਤ ਜਾ' ਅਤੇ 'ਮੈਂ ਨਹੀਂ ਮਾਖਨ ਖਾਇਓ' ਵਰਗੇ ਭਜਨ ਸੁਣ ਕੇ ਸਰੋਤੇ ਭਾਵ ਬਿਹਬਲ ਹੋ ਉਠਦੇ ਸਨ। 'ਨੀਲਾਂਬਰੀ' ਵਰਗੇ ਕਈ ਰਾਗ ਆਪ ਜੀ ਦੀ ਉਪਜ ਹਨ ਜੋ ਹਿੰਦੁਸਤਾਨੀ ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਮਧੁਰ ਰਾਗ ਮੰਨੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਆਪ ਜੀ ਦਾ ਗਾਇਨ ਆਲਾਪ ਪ੍ਰਧਾਨ ਹੋਣ ਕਰਕੇ ਭਾਵ ਸਿਰਜਣਾ ਉੱਚ ਕੋਟੀ ਦੀ ਹੁੰਦੀ ਸੀ। ਸਵਰ ਭੇਦ, ਉਚਾਰਣ ਭੇਦ, ਕਾਕੂ ਭੇਦ ਅਤੇ ਲੈਅ ਭੇਦ ਦੇ ਨਾਲ ਵਿਭਿੰਨ ਭਾਵਾਂ ਦੀ ਉਤਪਤੀ, ਬਿਰਹਾ-ਸਨੇਹ-ਮਿਲਨ ਆਦਿ ਅਵਸਥਾਵਾਂ ਦਾ ਪ੍ਰਗਟਾਵਾ ਅਤੇ ਪ੍ਰਤੱਖ ਪ੍ਰਯੋਗ ਰਾਹੀਂ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਉਪਰੰਤ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਦਾਰਸ਼ਨਿਕ ਵਿਵੇਚਨ ਕਰਨਾ ਪੰਡਤ ਜੀ ਦੀ ਕਲਾਤਮਕ ਪ੍ਰਤਿਭਾ ਦੀ ਗਹਿਰਾਈ ਅਤੇ ਗੂੜ੍ਹ ਅਧਿਐਨ ਨੂੰ ਦਰਸਾਉਂਦਾ ਸੀ।

ਪੰਡਤ ਜੀ ਦੇ ਜੀਵਨ ਨਾਲ ਕੁਝ ਅਜਿਹੀਆਂ ਘਟਨਾਵਾਂ ਵੀ ਜੁੜੀਆਂ ਹਨ ਜੋ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਗਾਇਕੀ ਦੇ ਵਿਲੱਖਣ ਪ੍ਰਭਾਵ ਨੂੰ ਦਰਸਾਉਂਦੀਆਂ ਹਨ। ਕਹਿੰਦੇ ਹਨ ਕਿ ਆਪ ਨੇ ਇਟਲੀ ਦੇ ਰਾਜੇ ਮੁਸੋਲਿਨੀ ਨੂੰ, ਜੋ ਅਨਿਦਰਾ ਦੇ ਰੋਗ ਤੋਂ ਪੀੜਤ ਸੀ, ਆਪਣੇ ਗਾਇਨ ਦੇ ਪ੍ਰਭਾਵ ਨਾਲ ਸੁਲਾ ਦਿਤਾ ਸੀ। ਚਿੜੀਆ ਘਰ ਦੇ ਖ਼ੂੰਖਾਰ ਸ਼ੇਰ ਨੂੰ ਗਾਇਕੀ ਦੇ ਪ੍ਰਭਾਵ ਨਾਲ ਸ਼ਾਂਤ ਕਰ ਦੇਣ ਦੀ ਘਟਨਾ ਵੀ ਜਗਤ ਪ੍ਰਸਿੱਧ ਹੈ। ਮਲ੍ਹਾਰ

ਗਾ ਕੇ ਸਰੋਤਿਆਂ ਸਾਹਮਣੇ ਬਾਰਿਸ਼ ਕਰਵਾ ਦੇਣ ਦੀ ਘਟਨਾ ਵੀ ਪੜ੍ਹਨ ਵਿਚ ਆਉਂਦੀ ਹੈ। ਆਪ ਜੀ ਨੇ ਇਹ ਵੀ ਸਿੱਧ ਕੀਤਾ ਕਿ ਪੇੜ ਪੌਦੇ ਸੰਗੀਤ ਸੁਣਾਉਣ ਨਾਲ ਜ਼ਿਆਦਾ ਤੇਜ਼ੀ ਨਾਲ ਵਧਦੇ ਹਨ। ਆਪ ਜੀ ਨੇ ਆਪਣੀਆਂ ਪੁਸਤਕਾਂ ਵਿਚ ਦੈਵੀ ਪ੍ਰਭਾਵ ਨਾਲ ਮਿਲੀ ਸਵਰ-ਸੂਝ ਦਾ ਵੀ ਰੋਚਕ ਢੰਗ ਵਰਣਨ ਕੀਤਾ ਹੈ ਜਿਸ ਵਿਚ ਪ੍ਰਕਿਰਤਕ ਸੁਰ-ਅੰਤਰਾਲ ਦੀ ਪ੍ਰਾਪਤੀ ਅਤੇ ਕਰੁਣਾ ਜਾਤੀ ਦੀ ਦਇਆਵਤੀ ਸ਼ਰੁਤੀ ਦੇ ਕਰੁਣਾ ਮਈ ਪ੍ਰਭਾਵ ਦਾ ਜ਼ਿਕਰ ਹੈ।

ਪੰਡਤ ਓਅੰਕਾਰ ਨਾਥ ਠਾਕੁਰ ਜੀ ਨੇ ਹਿੰਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਚ 'ਸੰਗੀਤਾਂਜਲੀ' ਅਤੇ 'ਪ੍ਰਣਵ ਭਾਰਤੀ' ਨਾਮਕ ਗ੍ਰੰਥਾਂ ਦੀ ਰਚਨਾ ਕੀਤੀ। 'ਸੰਗੀਤਾਂਜਲੀ' ਜੋ ਛੇ ਜਿਲਦਾਂ ਵਿਚ ਉਪਲਬਧ ਹੈ, ਵਿਚ ਰਾਗ ਦੀਆਂ ਚੀਜਾਂ ਦੀ ਸਵਰਲਿਪੀ, ਆਲਾਪ, ਤਾਨਾਂ ਆਦਿ ਪ੍ਰਯੋਗਿਕ ਸਮੱਗਰੀ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਸੰਗੀਤ ਸ਼ਾਸਤਰ ਦਾ ਸੰਖੇਪ ਵਰਨਣ ਹੈ। 'ਪ੍ਰਣਵ ਭਾਰਤੀ' ਮੂਲ ਰੂਪ ਵਿਚ ਸੰਗੀਤ ਸ਼ਾਸਤਰ ਤੇ ਲਿਖਿਆ ਗ੍ਰੰਥ ਹੈ ਜਿਸ ਵਿਚ ਨਾਦ, ਸ਼ਰੁਤੀ, ਸਵਰ, ਸਪਤਕ, ਮੂਰਛਨਾ, ਗ੍ਰਾਮ, ਵਰਣ ਅਤੇ ਅਲੰਕਾਰ ਆਦਿ ਵਿਸ਼ਿਆਂ ਤੇ ਮੌਲਿਕ ਅਤੇ ਰੋਚਕ ਸਾਹਿਤ ਮਿਲਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਗੁਜਰਾਤੀ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਚ ਰਾਗ ਅਤੇ ਰਸ ਸਬੰਧੀ ਵਿਸ਼ੇ ਉਪਰ ਪੁਸਤਕ ਦੀ ਰਚਨਾ ਵੀ ਕੀਤੀ। ਆਪਣੀਆਂ ਬੰਦਸ਼ਾਂ ਅਤੇ ਹੋਰ ਰਚਨਾਵਾਂ ਆਪਨੇ 'ਪ੍ਰਣਵਰੰਗ' ਉਪਨਾਮ ਨਾਲ ਰਚੀਆਂ।

ਸੰਨ 1955 ਵਿਚ ਗਣਤੰਤਰ ਦਿਵਸ ਦੇ ਮੌਕੇ ਤੇ ਭਾਰਤ ਸਰਕਾਰ ਨੇ ਠਾਕੁਰ ਸਾਹਿਬ ਨੂੰ 'ਪਦਮ ਸ੍ਰੀ' ਦੀ ਉਪਾਧੀ ਨਾਲ ਸਨਮਾਨਿਆ। ਪੰਡਤ ਮਦਨ ਮੋਹਨ ਮਾਲਵੀਆ ਜੀ ਨੇ 'ਸੰਗੀਤ ਪ੍ਰਭਾਕਰ' ਨੇਪਾਲ ਨਰੇਸ਼ ਨੇ 'ਸੰਗੀਤ ਮਹਾਮੋਦਿਆ', ਕਲਕੱਤਾ ਵਿਖੇ 'ਸੰਗੀਤ ਮਾਰਤੰਡ' ਅਤੇ 'ਸੰਗੀਤ ਸਮਰਾਟ' ਵਰਗੀਆਂ ਉਪਾਧੀਆਂ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕੀਤੀਆਂ ਗਈਆਂ। 1963 ਈ. ਵਿਚ ਬਨਾਰਸ ਹਿੰਦੂ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ ਨੇ ਅਤੇ 1964 ਵਿਚ ਕਲਕੱਤਾ ਦੇ ਰਵਿੰਦਰ ਭਾਰਤੀ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ ਨੇ ਆਪ ਨੂੰ ਡੀ. ਲਿਟ. ਦੀ ਉਪਾਧੀ ਦਿੱਤੀ। ਆਪ ਨੇ ਬਨਾਰਸ ਵਿਸ਼ਵ ਵਿਦਿਆਲੇ ਦੇ ਸੰਗੀਤ ਵਿਭਾਗ ਵਿਚ ਕੁਲਗੁਰੂ ਦੇ ਤੌਰ ਤੇ ਵੀ ਕੰਮ ਕੀਤਾ। ਆਪ ਜੀ ਦੇ ਯੋਗ ਸ਼ਾਗਿਰਦਾਂ ਵਿਚੋਂ ਡਾ. ਪ੍ਰੇਮ ਲਤਾ ਸ਼ਰਮਾ, ਡਾ. ਐਨ. ਰਾਜਮ, ਪੰਡਤ ਬਲਵੰਤ ਰਾਏ ਭੱਟ, ਡਾ. ਪ੍ਰਦੀਪ ਦੀਕਸ਼ਿਤ, ਨੀਤਾਪਤੀ ਸ਼ੁਕਲ ਆਦਿ ਜਗਤ ਪ੍ਰਸਿੱਧ ਕਲਾਕਾਰ ਹਨ। ਆਪਣੇ ਅੰਤਲੇ ਸਮੇਂ ਤਕ ਠਾਕੁਰ ਸਾਹਿਬ ਸ਼ਾਸਤਰੀ ਗ੍ਰੰਥਾਂ ਦੇ ਲੇਖਨ; ਪਰੰਪਰਾ-ਪ੍ਰਾਪਤ ਸਵਰ ਪਦਾਂ ਦਾ ਸਵਰ ਲਿਪੀ ਸਹਿਤ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਨ; ਨਾਦ ਸ਼ਾਸਤਰ ਅਤੇ ਵਿਵਿਧਤਾ ਦੀ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀ ਤੋਂ ਵਾਦਿਆਂ ਵਿਚ ਸੁਧਾਰ; ਰਾਗ ਰਾਗਨੀਆਂ ਦੇ ਪੇੜ ਪੌਦਿਆਂ, ਜੰਤੂਆਂ ਅਤੇ ਮਨੁੱਖਾਂ ਉੱਤੇ ਪ੍ਰਭਾਵ ਦੀ ਜਾਂਚ; ਅਜੋਕੀ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤੀ ਉਪਰ ਰਾਗ ਸੰਗੀਤ ਦਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਆਦਿ ਵਿਸ਼ਿਆਂ ਦੇ ਸੂਖਮ ਨਿਰੀਖਣ, ਸੰਸ਼ੋਧਨ ਅਤੇ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਨ ਦੇ ਕੰਮ ਵਿਚ ਲੱਗੇ ਰਹੇ।

ਅੰਤ ਇਹ ਪ੍ਰਣਵ ਭਗਤ, ਯੋਗੀ ਪੁੱਤਰ, ਸੰਗੀਤ ਮਾਰਤੰਡ, ਸੰਗੀਤ ਸਮਰਾਟ ਪੰਡਤ ਓਅੰਕਾਰ ਨਾਥ ਠਾਕੁਰ ਵਰ੍ਹਿਆਂ ਤਕ ਸੰਗੀਤ ਜਗਤ ਤੇ ਰਾਜ ਕਰਨ ਮਗਰੋਂ 28 ਦਿਸੰਬਰ 1967 ਨੂੰ ਇਸ ਨਾਸ਼ਵਾਨ ਸੰਸਾਰ ਨੂੰ ਸਦਾ ਲਈ ਛੱਡ ਗਏ। ਇਕ ਅਜਿਹੀ ਪ੍ਰਤਿਭਾ ਜਿਸ ਦੀ ਆਵਾਜ਼ ਵਿਚ ਸ਼ੇਰ ਜਿਹੀ ਗਰਜਣ ਵੀ ਸੀ, ਬਾਲਪਨ ਵਾਲੀ ਚਪਲਤਾ ਵੀ, ਜਵਾਨੀ ਦੀਆਂ ਉਮੰਗਾਂ ਵੀ ਸਨ ਤੇ ਬੁਢੇਪੇ ਦੀ ਗੰਭੀਰਤਾ ਵੀ, ਜਿਸ ਨੇ ਕਈ ਦਿਗੱਜਾਂ ਅਤੇ ਸਵਰ-ਵਿਸ਼ੇਸ਼ਗਾਂ ਨੂੰ ਹੈਰਾਨ ਕੀਤਾ, ਸਾਡੇ ਤੋਂ ਜੁਦਾ ਹੋ ਗਈ। ਪੰਡਤ ਦਲੀਪ ਚੰਦਰ ਵੇਦੀ ਜੀ ਦੇ ਸ਼ਬਦਾਂ ਵਿਚ 'ਉਹ ਰੂੜੀਵਾਦੀ ਗਾਇਕ ਨਾ ਹੋ ਕੇ ਪ੍ਰਤਿਭਾਸ਼ਾਲੀ ਤੇ ਗੁਣੀ ਕਲਾਕਾਰ ਸਨ। ਆਪ ਪ੍ਰਾਚੀਨ ਸ਼ਰੁਤੀ, ਗ੍ਰਾਮ ਅਤੇ ਮੂਰਛਨਾ ਪ੍ਰਣਾਲੀ ਨੂੰ ਮੰਨਣ ਵਾਲੇ ਸਨ ਅਤੇ ਆਪ ਜੀ ਦੀ ਗਾਇਕੀ ਰੰਜਕਤਾ ਭਰਪੂਰ ਸੀ'। ਆਚਾਰੀਆ ਬ੍ਰਹਸਪਤੀ ਦੇ ਸ਼ਬਦ ਸਨ "ਉਹ ਇਕ ਮਹਾਨ ਗਾਇਕ ਅਤੇ ਚਿੰਤਕ ਸਨ। ਮਹਾਰਿਸ਼ੀ ਭਰਤ ਦੇ ਸਿਧਾਂਤਾ ਉਪਰ ਵਿਚਾਰ ਕਰਨਾ ਉਹ ਜ਼ਰੂਰੀ ਸਮਝਦੇ ਸਨ। ਉਹ ਮਿੱਠੇ ਗਲੇ ਨਾਲ ਸਵਰ ਦੇ ਭਾਵ ਪੱਖ ਨੂੰ ਸਾਕਾਰ ਕਰਨਾ ਚਾਹੁੰਦੇ ਸਨ। ਉਹਨਾਂ ਦੀ ਮੌਤ ਨਾਲ ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਜਗਤ ਨੂੰ ਬਹੁਤ ਭਾਰੀ ਹਾਨੀ ਹੋਈ ਹੈ।"

ਉਸਤਾਦ ਬੜੇ ਗੁਲਾਮ ਅਲੀ ਖਾਂ

ਪੰਜਾਬ ਦੀ ਧਰਤੀ ਸਮਸਤ ਕਲਾਵਾਂ ਦੀ ਜਨਨੀ ਕਹੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਸੰਗੀਤ ਕਲਾ ਦਾ ਵਿਕਾਸ ਵੀ ਇਸੇ ਭੂ-ਖੰਡ ਵਿਚ ਵਧੇਰੇ ਹੋਇਆ। ਇਸ ਮਿੱਟੀ ਵਿਚੋਂ ਅਨੇਕ ਅਜਿਹੀਆਂ ਹਸਤੀਆਂ ਨੇ ਜਨਮ ਲਿਆ ਜਿੰਨਾਂ ਨੇ ਆਪਣੀ ਸਾਧਨਾ ਦੇ ਬਲ ਤੇ ਕੌਮਾਂਤਰੀ ਪ੍ਰਸਿੱਧੀ ਖੱਟੀ। ਅਜਿਹੇ ਮਹਾਪੁਰਸ਼ਾਂ ਵਿਚੋਂ ਬੜੇ ਗੁਲਾਮ ਅਲੀ ਖਾਂ ਦਾ ਨਾਮ ਸੰਗੀਤ ਆਕਾਸ਼ ਵਿਚ ਸੂਰਜ ਵਾਂਗ ਚਮਕਿਆ ਜਿਸ ਨੇ ਆਪਣੀ ਰੌਸ਼ਨੀ ਨਾਲ ਦੇਸ਼ ਦਾ ਹਰ ਕੋਨਾ ਰੁਸ਼ਨਾ ਦਿੱਤਾ। ਅੱਜ ਵੀ ਜਦੋਂ ਕਿਤੇ ਪਟਿਆਲੇ ਘਰਾਣੇ ਦੀ ਗਾਇਕੀ ਬਾਰੇ ਚਰਚਾ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਤਾਂ ਹਰ ਜ਼ੁਬਾਨ ਤੇ ਬੜੇ ਗੁਲਾਮ ਅਲੀ ਖਾਂ ਸਾਹਿਬ ਦਾ ਹੀ ਨਾਮ ਹੁੰਦਾ ਹੈ।

ਆਪ ਜੀ ਦਾ ਜਨਮ ਸਨ 1902 ਵਿਚ ਪੰਜਾਬ ਦੇ ਲਾਹੌਰ ਸ਼ਹਿਰ ਵਿਚ ਹੋਇਆ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਪਿਤਾ ਅਲੀ ਬਖਸ਼ ਪ੍ਰਸਿੱਧ ਦਰਬਾਰੀ ਗਾਇਕ ਸਨ ਜੋ ਕਸੂਰ ਇਲਾਕੇ ਨਾਲ ਸਬੰਧਿਤ ਸਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਤਿੰਨ ਹੋਰ ਭਰਾ ਬਰਕਤ ਅਲੀ ਖਾਂ, ਮੁਬਾਰਕ ਅਲੀ ਖਾਂ ਅਤੇ ਅਮਾਨ ਅਲੀ ਖਾਂ ਸਨ ਜੋ ਆਪਣੇ ਸਮੇਂ ਦੇ ਗੁਣੀ ਗੱਵਈਏ ਰਹੇ ਹਨ। ਸੰਗੀਤ ਕਲਾ ਤਾਂ ਜਿਵੇਂ ਆਪ ਨੂੰ ਗੁੜ੍ਹਤੀ ਵਿਚ ਹੀ ਮਿਲੀ ਸੀ। ਆਪ ਦੱਸਦੇ ਸਨ "ਮੈਨੂੰ ਨਹੀਂ ਯਾਦ, ਮੈਨੂੰ 12 ਸੁਰ ਕਦੋਂ ਯਾਦ ਆਏ, ਹੋ ਸਕਦਾ ਹੈ ਕਿ 3 ਜਾਂ 4 ਸਾਲ ਦੀ ਉਮਰ ਵਿਚ ਜਾਂ ਉਸ ਤੋਂ ਵੀ ਪਹਿਲਾਂ, ਪਰ ਜਦੋਂ ਮੈਂ ਬੋਲਣਾ ਸਿਖਿਆ, ਉੱਦੋਂ ਮੈਨੂੰ ਸਰਗਮ ਆਉਂਦੀ ਸੀ, ਮੈਂ ਇਸ ਨੂੰ ਮਾਂ ਬੋਲੀ ਦੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਹੀ ਸਿੱਖਿਆ।"

ਖਾਂ ਸਾਹਿਬ ਦੀ ਤਾਲੀਮ ਸੱਤ ਸਾਲ ਦੀ ਉਮਰ ਤੋਂ ਹੀ ਆਪ ਜੀ ਦੇ ਚਾਚਾ ਕਾਲੇ ਖਾਂ (ਕਸੂਰੀਆ) ਦੁਆਰਾ ਸ਼ੁਰੂ ਹੋਈ ਜੋ ਖੁਦ ਪੰਜਾਬ ਦੇ ਪ੍ਰਸਿੱਧ ਗੱਵਈਏ ਸਨ। ਲਗਾਤਾਰ ਦਸ ਵਰ੍ਹੇ ਤਕ ਆਪ ਜੀ ਦੀ ਤਾਲੀਮ ਚਲਦੀ ਰਹੀ। ਆਪਣੇ ਚਾਚਾ ਜੀ ਦੀ ਮੌਤ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਆਪ ਜੀ ਨੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਪਰੰਪਰਾ ਅੱਗੇ ਤੋਰਨ ਦੀ ਠਾਣ ਲਈ ਪਰ ਕੁਦਰਤ ਨੂੰ ਕੁਝ ਹੋਰ ਵੀ ਮਨਜ਼ੂਰ ਸੀ। ਆਪਦੇ ਪਿਤਾ ਦੁਆਰਾ ਦੂਸਰੀ ਸ਼ਾਦੀ ਕਰ ਲੈਣ ਦੇ ਸਿੱਟੇ ਵਜੋਂ ਉਪਜੇ ਘਰੇਲੂ ਮਾਹੌਲ ਵਿਚ ਗੁਜ਼ਾਰੇ ਲਈ ਆਪਨੇ ਸਾਰੰਗੀ ਸਿਖੀ ਅਤੇ ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਆਪਣੇ ਪਰਿਵਾਰ (ਮਾਂ ਅਤੇ ਭਰਾ) ਦਾ ਪੇਟ ਪਾਲਣ ਲਗੇ। ਸਾਰੰਗੀ ਦੇ ਨਾਲ ਨਾਲ ਆਪ ਨੇ ਗਾਇਨ ਦਾ ਰਿਆਜ਼ ਵੀ ਜਾਰੀ ਰੱਖਿਆ। ਕੁਝ ਸਮੇਂ ਬਾਅਦ ਆਪ ਬੰਬਈ ਚਲੇ ਗਏ ਅਤੇ ਉੱਥੇ ਸਿੰਧੀ ਖਾਂ ਤੋਂ ਗਾਣਾ ਸਿਖਣ ਲਗੇ। ਬਾਅਦ ਵਿਚ ਪਟਿਆਲੇ ਘਰਾਣੇ ਦੇ ਮਸ਼ਹੂਰ ਉਸਤਾਦ ਆਸ਼ਿਕ ਅਲੀ ਖਾਂ ਜੋ ਆਲੀਆ ਫੱਤੂ (ਕਰਨੈਲ ਫਤਿਹ ਅਲੀ ਖਾਂ) ਦੇ ਸਪੁੱਤਰ ਸਨ, ਤੋਂ ਪੰਜਾਬ ਅੰਗ ਦੀ ਠੁਮਰੀ ਦੀ ਤਾਲੀਮ ਲਈ। ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਆਪਣੇ ਪਿਤਾ ਅਤੇ ਚਾਚੇ ਦੀ ਪਰੰਪਰਾ ਨੂੰ ਸਿਖਰਾਂ ਤੇ ਪਹੁੰਚਾਇਆ।

ਖਾਂ ਸਾਹਿਬ ਨੇ ਆਰੰਭ ਵਿਚ ਵਧੇਰੇ ਗਾਇਨ ਪ੍ਰੋਗ੍ਰਾਮ ਪੰਜਾਬ ਵਿਚ ਹੀ ਕੀਤੇ ਪਰੰਤੂ ਆਪ ਜੀ ਦੀ ਪ੍ਰਸਿੱਧੀ 1940 ਵਿਚ ਹੋਏ ਕਲਕੱਤੇ ਦੇ ਸੰਗੀਤ ਸੰਮੇਲਨ ਤੋਂ ਹੋਈ ਜਿਥੇ ਆਪ ਜੀ ਦੇ ਗਾਣੇ ਨੇ ਬੰਗਾਲੀ ਲੋਕਾਂ ਨੂੰ ਚਕਿਤ ਕਰ ਦਿੱਤਾ। ਕਹਿੰਦੇ ਹਨ ਕਿ ਜੀਹਨੇ ਕਲਕੱਤੇ ਗਾ ਲਿਆ, ਸਮਝੋ ਸਾਰੇ ਭਾਰਤ ਨੂੰ ਸੁਣਾ ਲਿਆ। ਇਸ ਸੰਮੇਲਨ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਵਿਭਿੰਨ ਸਥਾਨਾਂ ਤੋਂ ਆਪ ਨੂੰ ਬੁਲਾਵੇ ਆਉਣ ਲੱਗੇ ਆਪ ਆਪਣਾ ਸਾਜ 'ਵਾਦਿਅ ਕਾਨੂੰਨ' ਜਿਸਦੀ ਆਕ੍ਰਿਤੀ ਸਵਰਮੰਡਲ ਨਾਲ ਮਿਲਦੀ ਜੁਲਦੀ ਸੀ, ਸਦਾ ਆਪਣੇ ਨਾਲ ਰੱਖਦੇ ਸਨ। ਆਪ ਆਪਣਾ ਰਿਆਜ਼ ਵੀ ਉਸ ਸਾਜ਼ ਉਪਰ ਹੀ ਕਰਿਆ ਕਰਦੇ ਸਨ। ਕਹਿੰਦੇ ਹਨ ਕਿ ਇਹ ਸਾਜ਼ ਇਨ੍ਹਾਂ ਸੁਰੀਆ ਮਿਲਿਆ ਹੁੰਦਾ ਸੀ ਕਿ ਸਾਰੰਗੀ ਵਾਦਕ ਵੀ ਆਪਣਾ ਸਾਜ਼ ਇਸ ਨੂੰ ਸੁਣ ਕੇ ਹੀ ਮਿਲਾਉਂਦੇ ਹੁੰਦੇ ਸਨ।

ਬੜੇ ਗੁਲਾਮ ਅਲੀ ਖਾਂ ਸਾਹਿਬ ਦੇਸ਼ ਦੇ ਸਾਰੇ ਵੱਡੇ ਸ਼ਹਿਰਾਂ ਵਿਚ ਗਾਇਆ। ਸਨ 1943 ਵਿਚ ਗਯਾ ਦੀ ਸੰਗੀਤ ਕਾਨਫਰੰਸ ਅਤੇ ਇਸੇ ਸਾਲ ਕਲਕੱਤੇ ਦੀ ਇਕ ਹੋਰ ਸਭਾ ਵਿਚ ਭਾਗ ਲਿਆ। ਜਨਵਰੀ 1944 ਵਿਚ ਬੰਬਈ ਦੇ ਸਰਬ-ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਸੰਮੇਲਨ ਵਿਚ ਅਤੇ ਨਵੰਬਰ ਵਿਚ ਬੰਗਾਲ ਅਤੇ ਬਿਹਾਰ ਦੇ ਸੰਗੀਤ ਜਲਸਿਆਂ ਵਿਚ ਗਾ ਕੇ ਆਪਣੀ ਧਾਕ ਜਮਾਈ। ਬਹੁਤ ਸਾਰੀਆਂ ਥਾਵਾਂ ਤੇ

ਆਪ ਨੂੰ ਸਰਬ ਸ੍ਰੇਸ਼ਠ ਗਾਇਕ ਐਲਾਨਿਆ ਗਿਆ। 1945 ਈ. ਵਿਚ ਮਹਾਤਮਾ ਗਾਂਧੀ ਜੀ ਨੇ ਆਪ ਜੀ ਦਾ ਗਾਣਾ ਬਾਰ ਬਾਰ ਸੁਣਿਆ ਅਤੇ ਸਨਮਾਨ ਪੱਤਰ ਭੇਂਟ ਕੀਤਾ। ਆਕਾਸ਼ ਵਾਣੀ ਤੋਂ ਆਪ ਜੀ ਦੇ ਗਾਣੇ ਦਾ ਪ੍ਰਸਾਰਣ ਹੁੰਦਾ ਰਹਿੰਦਾ ਸੀ ਤੇ ਸਰੋਤਿਆਂ ਨੂੰ ਇਸ ਦੀ ਉਡੀਕ ਰਹਿੰਦੀ ਸੀ।

ਖਾਂ ਸਾਹਿਬ ਉੱਤਰ ਭਾਰਤ ਦੇ ਹੀ ਨਹੀਂ, ਬਲਕਿ ਦੱਖਣੀ ਭਾਰਤ ਦੇ ਲੋਕਾਂ ਦੇ ਵੀ ਚਹੇਤੇ ਗਾਇਕ ਸਨ। 1947 ਵਿਚ ਭਾਰਤ ਦੀ ਵੰਡ ਵੇਲੇ ਆਪ ਜੀ ਨੂੰ ਪਾਕਿਸਤਾਨ ਜਾਣਾ ਪੈ ਗਿਆ ਪਰ ਫਿਰ ਵੀ ਆਪ ਸੰਮੇਲਨਾਂ ਵਿਚ ਭਾਗ ਲੈਣ ਲਈ ਅਕਸਰ ਹਿੰਦੁਸਤਾਨ ਆਉਂਦੇ ਰਹਿੰਦੇ। ਪਰ ਹਿੰਦੁਸਤਾਨ ਦਾ ਮੋਹ ਆਪ ਤਿਆਗ ਨਾ ਸਕੇ ਇਸ ਲਈ ਭਾਰਤ ਸਰਕਾਰ ਤੋਂ ਆਗਿਆ ਲੈ ਕੇ 1960 ਵਿਚ ਦੋਬਾਰਾ ਭਾਰਤ ਆ ਕੇ ਬੰਬਈ ਰਹਿਣ ਲੱਗੇ। ਕੁਝ ਸਮੇਂ ਬਾਅਦ ਆਪ ਲਕਵਾ ਰੋਗ ਦਾ ਸ਼ਿਕਾਰ ਹੋ ਗਏ ਪਰ ਮਹਾਰਾਸ਼ਟਰ ਸਰਕਾਰ ਵੱਲੋਂ ਆਰਥਿਕ ਸਹਾਇਤਾ ਦੇਣ ਕਾਰਨ ਆਪ ਸਵਸਥ ਹੋ ਗਏ ਅਤੇ 1962 ਵਿਚ ਦੁਬਾਰਾ ਮਹਿਫਲਾਂ ਦਾ ਸ਼ਿੰਗਾਰ ਬਣਨ ਲੱਗੇ।

ਉਸਤਾਦ ਬੜੇ ਗੁਲਾਮ ਅਲੀ ਖਾਂ ਸਾਹਿਬ ਦਾ ਵਿਅਕਤਿੱਤਵ ਬੜਾ ਵਿਲੱਖਣ ਤੇ ਸਥੂਲ ਸੀ। ਭਾਰਾ ਸ਼ਰੀਰ ਹੋਣ ਕਰਕੇ ਜਦੋਂ ਆਪ ਝੂਮਦੇ ਹੋਏ ਚਲਦੇ ਸਨ ਤਾਂ ਲੋਕਾਂ ਦੇ ਨਾਲ ਨਾਲ ਖੁਦ ਵੀ ਮਨੋਰੰਜਨ ਵਿਚ ਹਿੱਸਾ ਲੈਂਦੇ। ਖੁਦ ਹੱਸਣਾ ਅਤੇ ਲੋਕਾਂ ਨੂੰ ਹਸਾਉਣਾ ਆਪ ਜੀ ਦਾ ਸ਼ੁਗਲ ਸੀ, ਸੁਭਾਅ ਅਤਿਅੰਤ ਉਦਾਰ ਅਤੇ ਸਰਲ ਸੀ। ਜੇਬ ਵਿਚ ਜੋ ਵੀ ਕੁਝ ਹੁੰਦਾ, ਮੰਗਣ ਵਾਲੇ ਨੂੰ ਦੇ ਦਿੰਦੇ ਸਨ। ਸਰੋਤਿਆਂ ਦੀ ਮਨੋਸਥਿਤੀ ਪੜ੍ਹਨ ਵਿਚ ਉਹ ਮਾਹਰ ਸਨ। ਮਹਿਫਲਾਂ ਵਿਚ ਸਰੋਤਿਆਂ ਨਾਲ ਰੂ-ਬ-ਰੂ ਹੋ ਕੇ ਘਰੇਲੂ ਮਾਹੌਲ ਬਣਾ ਲੈਂਦੇ ਸਨ। ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਰਿਆਜ਼ ਨੂੰ ਖਾਂ ਸਾਹਿਬ ਪਰਮਾਤਮਾ ਦੀ ਅਰਾਧਨਾ ਮੰਨਦੇ ਸਨ ਕਿਉਂਕਿ ਇਹ ਕਲਾ ਇਨਸਾਨ ਦਾ ਖੋਜਿਆ ਹੁਨਰ ਨਾ ਹੋ ਕੇ ਦੈਵੀ ਪ੍ਰਤਾਪ ਤੇ ਸਰਸਵਤੀ ਦਾ ਆਸ਼ੀਰਵਾਦ ਹੈ।

ਉਸਤਾਦ ਸਵਰ ਦੇ ਲਗਾਓ ਨੂੰ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਮਹੱਤਵ ਦਿੰਦੇ ਸਨ। ਆਪ ਜੀ ਦੇ ਵਿਚਾਰ ਅਨੁਸਾਰ ਕਣ ਸਵਰਾਂ ਦਾ ਹਿੰਦੁਸਤਾਨੀ ਸੰਗੀਤ ਵਿਚ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਮਹੱਤਵ ਹੈ। ਕਣ ਸਵਰਾਂ ਦੇ ਪ੍ਰਯੋਗ ਕਰਕੇ ਹੀ ਰਾਗ ਸ਼ਕਲ ਅਖਤਿਆਰ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਰਾਗ ਦੇ ਗਾਇਨ ਵਿਚ ਸਵਰ-ਸਮੂਹਾਂ ਦਾ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਹੀ ਕਾਫੀ ਨਹੀਂ ਬਲਕਿ ਉਸ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਵਿਚ ਜਿੰਦਗੀ ਪ੍ਰਵਾਹਮਾਨ ਹੋਈ ਨਜ਼ਰ ਆਉਣੀ ਚਾਹੀਦੀ ਹੈ। ਵਿਅਕਤੀ ਦਾ ਅਨੁਭਵ ਹੀ ਉਸ ਦਾ ਗੁਰੂ ਹੈ। ਆਵਾਜ਼ ਦਾ ਲਗਾਓ ਅਨੁਭਵ ਦੇ ਨਾਲ ਹੀ ਜਾਣਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਦਮਦਾਰ ਗਾਇਕੀ ਵਾਸਤੇ ਸ਼ਰੀਰ ਰਿਸ਼ਟ ਪੁਸ਼ਟ ਹੋਣਾ ਚਾਹੀਦਾ ਹੈ ਜਿਸ ਲਈ ਅੱਛੀ ਖੁਰਾਕ ਲੋੜੀਂਦੀ ਹੈ।

ਬੜੇ ਗੁਲਾਮ ਅਲੀ ਖਾਂ ਸਾਹਿਬ ਦਾ ਗਾਣਾ ਕਲਾਤਮਕਤਾ ਤੇ ਭਾਵੁਕਤਾ ਦਾ ਸੁੰਦਰ ਮਿਸ਼ਰਣ ਸੀ। ਕੇਵਲ ਸੁਰਾਂ ਦੇ ਮਾਧਿਅਮ ਰਾਹੀਂ ਭਾਵਨਾਵਾਂ ਨੂੰ ਮੂਰਤ ਰੂਪ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਨਾ ਆਪ ਦੀ ਖੂਬੀ ਸੀ। ਤਾਨ ਉਪਰ ਆਪ ਜੀ ਦਾ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਅਧਿਕਾਰ ਸੀ, ਮੁਸ਼ਕਿਲ ਤਾਨਾਂ ਜਿਸ ਸਫਾਈ ਅਤੇ ਸਹਿਜਤਾ ਨਾਲ ਆਪਦੇ ਗਲੇ ਵਿਚੋਂ ਨਿਕਲਦੀਆਂ ਸਨ, ਉਸ ਨੂੰ ਸੁਣ ਕੇ ਸਰੋਤੇ ਅਸ਼-ਅਸ਼ ਕਰ ਉਠਦੇ ਸਨ। ਖਿਆਲ ਗਾਇਕੀ ਵਿਚ ਤਾਨ ਰੂਪੀ ਲੜੀਆਂ ਪਰੋ ਕੇ ਪ੍ਰਸਤੁਤ ਕਰਨ ਦਾ ਅੰਦਾਜ਼ ਨਿਰਾਲਾ ਹੀ ਸੀ। ਉਹੀ ਤਾਨ ਜਦੋਂ ਠੁਮਰੀ ਵਿਚ ਪ੍ਰਯੋਗ ਹੁੰਦੀ ਸੀ ਤਾਂ ਵੱਖਰੇ ਭਾਵਾਂ ਦਾ ਪਰਿਚੈ ਦਿੰਦੀ ਸੀ। ਆਪ ਖੋਟ ਰਹਿਤ ਗਾਇਕੀ ਦੇ ਮਾਲਕ ਸਨ। ਆਪ ਦੀ ਆਵਾਜ਼ ਵਿਚ ਘਣਤਾ, ਮਿਠਾਸ, ਸਨਿਗਧਤਾ ਵਰਗੇ ਗੁਣ ਪ੍ਰਗਟ ਹੁੰਦੇ ਸਨ। ਮੂਰਛਨਾ ਪ੍ਰਣਾਲੀ ਉਪਰ ਆਪ ਜੀ ਦਾ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਅਧਿਕਾਰ ਸੀ।

ਠੁਮਰੀ ਦੇ ਬਾਦਸ਼ਾਹ ਬੜੇ ਗੁਲਾਮ ਅਲੀ ਖਾਂ ਸਾਹਿਬ ਦੀ ਜ਼ੁਬਾਨ ਤੇ ਆ ਕੇ 'ਨੈਨਾ ਮੋਰੇ' 'ਯਾਦ ਪੀਆ ਕੀ ਆਏ' 'ਕਾ ਕਰੂੰ ਸਜਨੀ, ਆਏ ਨਾ ਬਾਲਮ' ਵਰਗੀਆਂ ਅਨੇਕ ਠੁਮਰੀਆਂ ਅਮਰ ਹੋ ਗਈਆਂ। ਲੋਕਾਂ ਵਿਚ ਉਹ ਪੰਜਾਬ ਅੰਗ ਦੀ ਠੁਮਰੀ ਦੇ ਗਾਇਕ ਵਜੋਂ ਜਾਣੇ ਗਏ ਪਰ ਉਹ ਕਹਿੰਦੇ ਸਨ

ਕਿ ਠੁਮਰੀ ਦਾ ਸੁਭਾਅ ਨਿਵੇਕਲਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ, ਇਸ ਦੀ ਆਪਣੀ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ਤਾ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਨਾ ਕਿ ਪੰਜਾਬ ਅਤੇ ਪੂਰਬ ਦੀ ਠੁਮਰੀ ਵਜੋਂ।

ਖਿਆਲ ਅਤੇ ਠੁਮਰੀ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਗਜ਼ਲ ਅਤੇ ਭਜਨ ਸ਼ੈਲੀਆਂ ਤੇ ਵੀ ਆਪ ਜੀ ਦਾ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਅਧਿਕਾਰ ਸੀ। ਆਪ ਜੀ ਦਾ ਭਜਨ 'ਹਰੀ ਓਮ ਤਤ ਸਤ' ਇਕ ਸ਼ਾਹਕਾਰ ਹੈ ਜਿਸ ਵਿਚ 'ਓਮ' ਦੇ ਉਚਾਰਣ ਅਤੇ ਉਸ ਦਾ ਵਿਸਤਾਰ ਇਕ ਚਿਰੰਤਨ ਸੱਚ ਦੀ ਅਨੁਭੂਤੀ ਕਰਾਉਂਦਾ ਹੈ। ਇਹ ਅਧਿਆਤਮਕ ਅਨੁਭੂਤੀ ਆਪ ਜੀ ਦੀ ਸੱਚੀ ਸਾਧਨਾ ਅਤੇ ਧਰਮ ਨਿਰਪੇਖ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀਕੋਣ ਨੂੰ ਪ੍ਰਗਟ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਆਪ ਜੀ ਦੇ ਆਲਾਪ ਉਪਰ ਉਸਤਾਦ ਵਹੀਦ ਖਾਂ ਦਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਦਿਸ਼ਟੀਗੋਚਰ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਆਪਣੀਆਂ ਰਚਨਾਵਾਂ ਆਪ 'ਸਬਰੰਗ' ਦੇ ਉਪਨਾਮ ਨਾਲ ਰਚਦੇ ਸਨ। ਇਸ ਉਪਨਾਮ ਤੋਂ ਵੀ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਗਾਇਕੀ ਵਿਚ ਸਾਰੇ ਰੰਗਾਂ ਦੀ ਹੋਂਦ ਦੀ ਪ੍ਰਤੱਖ ਝਲਕ ਮਿਲਦੀ ਹੈ।

ਉਸਤਾਦ ਬੜੇ ਗੁਲਾਮ ਅਲੀ ਖਾਂ ਸੰਗੀਤ ਨੂੰ ਘਰਾਣਿਆਂ ਦੀ ਸੀਮਾ ਵਿਚ ਬੰਨ੍ਹਣ ਦੇ ਪੱਖ ਵਿਚ ਨਹੀਂ ਸਨ। ਉਹ ਸਮਝਦੇ ਸਨ ਕਿ ਫਿਲਮੀ ਜਾਂ ਪੱਛਮੀ ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਪ੍ਰਭਾਵ ਵਿਚ ਵਾਧਾ ਹੋਣ ਦਾ ਕਾਰਨ ਵੀ ਘਰਾਣਿਆਂ ਦੇ ਵਿਵਾਦ ਤੋਂ ਉਤਪੰਨ ਹੋਈ ਸਥਿਤੀ ਹੈ। ਰਾਗ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਸਾਫ਼ ਅਤੇ ਸਪਸ਼ਟ ਹੋਣੀ ਚਾਹੀਦੀ ਹੈ। ਬੰਦਿਸ਼ ਦੀ ਸ਼ਬਦਾਵਲੀ ਅਤੇ ਉਸ ਦੇ ਅਰਥਾਂ ਨੂੰ ਸਮਝਾ ਕੇ ਗਾਇਆ ਜਾਵੇ ਤਾਂ ਸ਼ਾਸਤਰੀ ਸੰਗੀਤ ਵੀ ਆਮ ਆਦਮੀ ਦੇ ਸੰਗੀਤ ਵਜੋਂ ਪ੍ਰਚਲਿਤ ਹੋ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਸ਼ਾਸ਼ਤਰੀ ਗਾਇਕਾਂ ਦਾ ਲੰਬਾ ਆਲਾਪ ਗਾਇਨ, ਨਿਰ-ਅਰਥਕ ਗਲੇਬਾਜ਼ੀ ਅਤੇ ਚਮਤਕਾਰੀ ਕਲਾਬਾਜ਼ੀਆਂ ਹੀ ਇਸ ਸੰਗੀਤ ਦੀਆਂ ਕਮੀਆਂ ਹੋ ਨਿਬੜੀਆਂ ਹਨ। ਆਪ ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਨੂੰ ਪੱਛਮੀ ਸੰਗੀਤ ਤੋਂ ਉਤਮ ਮੰਨਦੇ ਸਨ ਅਤੇ ਦੋਹਾਂ ਪਧਤੀਆਂ ਦੇ ਏਕੀਕਰਣ ਦੇ ਵਿਰੁੱਧ ਸਨ। ਆਪ ਫਿਲਮ ਸੰਗੀਤ ਨਾਲ ਵੀ ਸੰਬੰਧਿਤ ਰਹੇ। 'ਮੁਗਲੇ-ਆਜ਼ਮ' ਫਿਲਮ ਵਿਚ ਆਪ ਦੁਆਰਾ ਗਾਈ ਠੁਮਰੀ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਰੂਪ ਵਿਚ ਪ੍ਰਸਿੱਧ ਹੋਈ।

ਖਾਂ ਸਾਹਿਬ ਦੇ ਗਾਣੇ ਦੇ ਕਈ ਰਿਕਾਰਡ ਅਤੇ ਕੈਸੇਟ ਅੱਜ ਉਪਲਬਧ ਹਨ ਜਿੰਨਾਂ ਵਿਚ ਮਾਲਕੌਂਸ, ਗੁਣਕਲੀ, ਕੈਸ਼ਿਕਧੁਨੀ ਆਦਿ ਰਾਗ ਅਤੇ ਕਾਫ਼ੀ ਸੰਖਿਆ ਵਿਚ ਠੁਮਰੀਆਂ ਅਤੇ ਭਜਨ ਵੀ ਮੌਜੂਦ ਹਨ। ਆਪ ਜੀ ਦੀ ਗਾਇਕੀ ਨੂੰ ਜ਼ਿੰਦਾ ਰੱਖਣ ਵਾਲਿਆਂ ਵਿਚ ਆਪ ਜੀ ਦੇ ਸਪੁੱਤਰ ਸਵਰਗੀ ਸ਼੍ਰੀ ਮੁਨੱਵਰ ਅਲੀ ਖਾਂ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਫਿਲਮੀ ਗਾਇਕ ਸਵਰਗੀ ਮੁਹੰਮਦ ਰਫ਼ੀ, ਮੀਰਾ ਚਟਰਜੀ ਅਤੇ ਅਜੈ ਚਕਰਵਰਤੀ ਆਦਿ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਹਨ।

ਜੀਵਨ ਦੇ ਆਖਰੀ ਪੜਾਅ ਵਿਚ ਖਾਂ ਸਾਹਿਬ ਨੂੰ ਵਿਭਿੰਨ ਉਪਾਧੀਆਂ ਤੇ ਸਨਮਾਨ ਮਿਲੇ। 1961 ਵਿਚ ਭਾਰਤ ਸਰਕਾਰ ਵੱਲੋਂ 'ਪਦਮਭੂਸ਼ਨ' ਦੀ ਉਪਾਧੀ, ਸੰਨ 1962 ਵਿਚ 'ਸੰਗੀਤ ਨਾਟਕ ਅਕਾਦਮੀ ਪੁਰਸਕਾਰ' ਅਤੇ 1968 ਵਿਚ ਇਸੇ ਅਕਾਦਮੀ ਵੱਲੋਂ ਫੈਲੋਸ਼ਿਪ ਆਪ ਜੀ ਨੇ ਹਾਸਲ ਕੀਤੀ। ਹੋਰਨਾਂ ਇਨਾਮਾਂ ਸਨਮਾਨਾਂ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਪੱਛਮੀ ਬੰਗਾਲ ਦੀ ਸਰਕਾਰ ਨੇ 'ਆਨਰੇਰੀ ਡੀ. ਲਿਟ' ਦੀ ਉਪਾਧੀ ਵੀ ਦਿੱਤੀ। 28 ਅਪਰੈਲ 1968 ਨੂੰ ਇਹ ਸੱਚਾ ਅਤੇ ਸੁਰੀਲਾ ਗਾਇਕ ਜਿਸ ਨੇ ਆਪਣੀ ਕਲਪਨਾ, ਪ੍ਰਤਿਭਾ, ਸਾਧਨਾ, ਸੰਗੀਤਕ ਪਰੰਪਰਾ ਅਤੇ ਦ੍ਰਿੜ੍ਹ ਇਰਾਦੇ ਨਾਲ ਸੰਗੀਤ ਕਲਾ ਨੂੰ ਬੁਲੰਦੀਆਂ ਤਕ ਪਹੁੰਚਾਇਆ, ਇਸ ਨਾਸ਼ਵਾਨ ਸਰੀਰ ਨੂੰ ਤਿਆਗ ਕੇ ਨਾਦ ਬ੍ਰਹਮ ਵਿਚ ਵਿਲੀਨ ਹੋ ਗਿਆ ਪਰ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਸੰਗੀਤਮਈ ਵਿਅਕਤਿੱਤਵ, ਖੋਟ ਰਹਿਤ ਸੰਗੀਤ, ਅਦਭੁਤ ਸਾਧਨਾ ਅਤੇ ਸੱਚਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਹਮੇਸ਼ਾ ਸਾਧਕਾਂ ਨੂੰ ਪ੍ਰੇਰਿਤ ਕਰਦਾ ਰਹੇਗਾ।

ਹੀਰਾ ਬਾਈ ਬੜੋਦਕਰ

ਸੰਗੀਤ ਜਗਤ ਦੀ ਅਦਭੁਤ ਗਾਇਕਾ ਸ਼੍ਰੀ ਮਤੀ ਹੀਰਾ ਬਾਈ ਬੜੋਦਕਰ ਦਾ ਪੰਜਾਹ ਵਰ੍ਹੇ ਤੋਂ ਲੰਬੇ ਸਮੇਂ ਤਕ ਕਲਾ ਖੇਤਰ ਵਿਚ ਇਕ-ਛਤਰ ਰਾਜ ਰਿਹਾ। ਜਿਸ ਕਾਲ ਵਿਚ ਸ਼੍ਰੀ ਮਤੀ ਕੇਸਰ ਬਾਈ, ਬੇਗਮ ਅਖ਼ਤਰ, ਮੋਘੂ ਬਾਈ ਕੁਰ੍ਹੜੀਕਰ, ਮਾਸਟਰ ਕ੍ਰਿਸ਼ਨ ਰਾਓ, ਦੀਨਾਨਾਥ ਮੰਗੇਸ਼ਕਰ ਅਤੇ ਬਾਲ ਗੰਧਰਵ

ਵਰਗੀਆਂ ਪ੍ਰਤਿਭਾਵਾਂ ਸੰਗੀਤ ਦੀ ਦੁਨੀਆਂ ਤੇ ਛਾਈਆਂ ਹੋਈਆਂ ਸਨ, ਉਦੋਂ ਵੀ ਆਪਣੀ ਵਿਸ਼ਿਸ਼ਟਤਾ ਦੇ ਕਾਰਨ ਹੀਰਾ ਬਾਈ ਦੀ ਜਗ੍ਹਾ ਅਨੁਪਮ ਅਤੇ ਵਿਲੱਖਣ ਸੀ। ਧੁਨੀ ਵਿਸਤਾਰਕ ਯੰਤਰ (ਮਾਈਕ੍ਰੋਫੋਨ) ਦੇ ਆਵਿਸ਼ਕਾਰ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਵੀ ਇਸ ਗਾਇਕਾ ਨੇ ਹਜ਼ਾਰਾਂ ਲੋਕਾਂ ਦੀ ਮਹਿਫਲ ਨੂੰ ਆਪਣੇ ਗਾਇਨ ਨਾਲ ਮੰਤਰ-ਮੁਗਧ ਕਰ ਰੱਖਿਆ ਸੀ ਅਤੇ ਇਸ ਈਜਾਦ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਵੀ ਰੇਡੀਓ, ਨਾਟਕ, ਚਲ-ਚਿੱਤਰ ਅਤੇ ਦੂਰਦਰਸ਼ਨ ਵਰਗੇ ਸਾਰੇ ਵਸੀਲਿਆਂ ਰਾਹੀਂ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਆਪਣੀ ਕਲਾ ਦਾ ਜਾਦੂ ਬਖੇਰਿਆ। ਉਸ ਕਲਾ ਦੀ ਸ੍ਰੇਸ਼ਠਤਾ ਦੇ ਕਾਰਨ ਅੱਜ ਵੀ ਸਰੋਤਿਆਂ ਦੇ ਹਿਰਦੇ ਅੰਦਰ ਉਨ੍ਹਾਂ ਲਈ ਆਦਰ ਦੀ ਭਾਵਨਾ ਬਣੀ ਹੋਈ ਹੈ।

ਸ੍ਰੀਮਤੀ ਹੀਰਾਬਾਈ ਬੜੋਦਕਰ ਦਾ ਜਨਮ 29 ਮਈ 1905 ਈ. ਨੂੰ ਮਹਾਰਸ਼ਟਰ ਪ੍ਰਾਂਤ ਵਿਚ ਹੋਇਆ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਘਰ ਵਿਚ ਤਿੰਨ ਪੀੜ੍ਹੀਆਂ ਤੋਂ ਸੰਗੀਤ ਦੀ ਪਰੰਪਰਾ ਸੀ। ਆਪ ਜੀ ਦੀ ਆਰੰਭਕ ਸਿਖਿਆ ਆਪ ਜੀ ਦੀ ਮਾਤਾ ਸ੍ਰੀ ਮਤੀ ਤਾਰਾਬਾਈ ਰਾਂਹੀਂ ਹੋਈ। ਉਨ੍ਹਾਂ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਬਾਲ ਕ੍ਰਿਸ਼ਨ ਬੁਵਾ, ਵਝੇ ਬੁਵਾ ਅਤੇ ਗੋਵਿੰਦ ਰਾਓ ਵਰਗੇ ਕਲਾਕਾਰਾਂ ਤੋਂ ਵੀ ਸੰਗੀਤਕ ਗੁਰ ਸਿਖੇ। 15 ਸਾਲ ਦੀ ਉਮਰ ਵਿਚ ਹੀ ਆਪ ਨੇ ਉਸਤਾਦ ਵਹੀਦ ਖਾਂ ਤੋਂ ਗੰਡਾ ਬੰਨ੍ਹਵਾ ਕੇ ਬਾਕਾਇਦਾ ਤਾਲੀਮ ਲੈਣੀ ਸ਼ੁਰੂ ਕੀਤੀ ਜੋ ਕਈ ਵਰ੍ਹੇ ਤਕ ਚਲਦੀ ਰਹੀ। ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਕਿਰਾਨਾ ਘਰਾਣੇ ਦੀ ਗਾਇਕੀ ਜੋ ਕਿ ਵਿਲੰਬਤ ਲੈਅ ਦੀ ਗਾਇਕੀ ਮੰਨੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ, ਨੂੰ ਆਪਣੇ ਆਤਮਸਾਤ ਕੀਤਾ ਅਤੇ ਅੰਤ ਤਕ ਇਸੇ ਗਾਇਕੀ ਦਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਹੀ ਆਪ ਜੀ ਦੇ ਗਾਇਨ ਵਿਚ ਰਿਹਾ।

ਸੰਨ 1930 ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਆਪ ਜੀ ਨੇ ਵਿਭਿੰਨ ਸੰਗੀਤ ਸਭਾਵਾਂ ਵਿਚ ਹਿੱਸਾ ਲੈਣਾ ਸ਼ੁਰੂ ਕਰ ਦਿੱਤਾ ਅਤੇ ਫਿਰ ਪਿਛਾਂਹ ਮੁੜ ਕੇ ਨਹੀਂ ਦੇਖਿਆ। ਪ੍ਰੋਗ੍ਰਾਮਾਂ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਆਪ ਜੀ ਨੇ ਆਪਣਾ ਰਿਆਜ਼ ਨਿਰੰਤਰ ਜਾਰੀ ਰਖਿਆ ਅਤੇ ਹੋਲੀ ਹੋਲੀ ਆਪ ਦੇ ਗਾਣੇ ਵਿਚ ਨਿਖਾਰ ਆਉਂਦਾ ਗਿਆ। ਭਾਰਤ ਦੇ ਹਰ ਵੱਡੇ ਸੰਗੀਤ ਜਲਸੇ ਵਿਚ ਆਪ ਜੀ ਨੂੰ ਬੁਲਾਇਆ ਜਾਣ ਲੱਗਾ। ਰੇਡੀਓ ਅਤੇ ਰਿਕਾਰਡਾਂ ਰਾਹੀਂ ਵੀ ਆਪ ਜੀ ਦਾ ਸੰਗੀਤ ਘਰ ਘਰ ਗੂੰਜਣ ਲਗ ਪਿਆ ਸੀ। 1949 ਈ. ਵਿਚ ਆਪ ਜੀ ਨੇ ਦੱਖਣੀ ਅਫਰੀਕਾ ਦੀ ਅਤੇ 1953 ਈ. ਵਿਚ 'ਭਾਰਤੀ ਕਲਾਕਾਰ ਪ੍ਰਤੀਨਿਧੀ ਮੰਡਲ' ਦੇ ਨਾਲ ਚੀਨ ਦੀ ਯਾਤਰਾ ਕੀਤੀ। ਹਰ ਦੇਸ਼ ਵਿਚ ਆਪ ਜੀ ਦੇ ਗਾਣੇ ਦਾ ਡੂੰਘਾ ਅਸਰ ਕਬੂਲਿਆ ਗਿਆ। ਚੀਨ ਦੀ ਸਰਕਾਰ ਨੇ ਤਾਂ ਆਪ ਨੂੰ ਨਿਯੁਕਤੀ ਦਾ ਪ੍ਰਸਤਾਵ ਵੀ ਦਿੱਤਾ ਪਰ ਆਪਣੇ ਦੇਸ਼ ਦੀ ਮਿੱਟੀ ਦੀ ਖਸ਼ਬੋ ਨੇ ਇਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਕਿਸੇ ਵੀ ਲਾਲਚ ਨੂੰ ਸਵੀਕਾਰ ਤੋਂ ਵਰਜ ਦਿੱਤਾ ਅਤੇ ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਇਹ ਪ੍ਰਸਤਾਵ ਠੁਕਰਾ ਦਿੱਤਾ ਗਿਆ। ਆਪ ਜੀ ਦੇ ਗਾਣੇ ਦੇ ਅਨੇਕ ਰਿਕਾਰਡ ਬਣਾਏ ਗਏ।

ਗਾਇਨ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਹੀਰਾਬਾਈ ਬੜੋਦਕਰ ਦੀ ਰੁਚੀ ਅਭਿਨੈ ਵੱਲ ਵੀ ਸੀ। ਆਪਣੇ ਆਪਣੇ ਹੀ ਪਰਿਵਾਰ ਦੇ ਹੋਰ ਮੈਂਬਰਾਂ ਨਾਲ ਮਿਲਕੇ ਇਕ ਨਾਟਕ ਕੰਪਨੀ ਕਾਇਮ ਕੀਤੀ ਜਿਸ ਵਿਚ ਆਪਨੇ ਸੰਗੀਤ-ਸੰਯੋਜਨਾਂ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਨਾਇਕਾ ਦਾ ਅਭਿਨੈ ਵੀ ਕੀਤਾ। ਨਾਟਕ ਦੇ ਸਭ ਗੀਤ ਆਪ ਖੁਦ ਹੀ ਰਚਦੇ ਤੇ ਗਾਉਂਦੇ ਸੀ। ਇਹ ਉਹ ਸਮਾਂ ਸੀ ਜਦੋਂ ਸੰਗੀਤ ਅਤੇ ਅਭਿਨੈ ਖੇਤਰ ਵਿਚ ਔਰਤਾਂ ਦੇ ਪ੍ਰਵੇਸ਼ ਨੂੰ ਇੱਜ਼ਤ ਦੀ ਨਿਗ੍ਹਾ ਨਾਲ ਨਹੀਂ ਸੀ ਦੇਖਿਆ ਜਾਂਦਾ ਪਰ ਫਿਰ ਵੀ ਆਪ ਨੇ ਇਸ ਖੇਤਰ ਵਿਚ ਕੁੱਦ ਕੇ ਇਨ੍ਹਾਂ ਬੰਧਨਾਂ ਨੂੰ ਅਸਵੀਕਾਰ ਕਰ ਦਿੱਤਾ ਅਤੇ ਔਰਤ ਜਾਤੀ ਨੂੰ ਸਮਾਜ ਦੇ ਵਿਚ ਸਨਮਾਨ ਦਿਵਾਇਆ। ਆਪ ਜੀ ਨੇ ਆਪਣੀ ਛੋਟੀ ਭੈਣ ਸਰਸਵਤੀ ਰਾਨੇ ਨੂੰ ਸੰਗੀਤ ਦੀ ਤਾਲੀਮ ਦਿੱਤੀ ਜੋ ਇਕ ਗਾਇਕਾ ਵਜੋਂ ਪ੍ਰਸਿੱਧ ਹੋਈ।

ਸੌਂਦਰਯ-ਸ਼ਾਸਤਰ ਅਨੁਸਾਰ ਕਿਸੇ ਵੀ ਕਲਾਕ੍ਰਿਤੀ ਦੇ ਦ੍ਰਵ, ਸੰਰਚਨਾ, ਆਕ੍ਰਿਤੀ ਅਤੇ ਚੇਤਨਤਾ ਆਦਿ ਅਨੇਕ ਹਿਸੇ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਹੀਰਾਬਾਈ ਦੇ ਸੰਗੀਤ ਵਿਚ ਇਨ੍ਹਾਂ ਸਾਰੇ ਤੱਤਾਂ ਦੀ ਮਨੋਹਾਰੀ ਅਭਿਵਿਅਕਤੀ ਹੁੰਦੀ ਸੀ। ਕੁਦਰਤ ਵੱਲੋਂ ਇਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਕੋਮਲ ਅਤੇ ਮਧੁਰ ਕੰਠ ਦੀ ਅਨਮੋਲ ਦਾਤ ਮਿਲੀ ਸੀ ਜਿਹੜਾ ਕਠੋਰ

ਅਭਿਆਸ ਨਾਲ ਹੋਰ ਸੁਰੀਲਾ, ਮੁਲਾਇਮ ਤੇ ਸਾਫ ਹੋ ਗਿਆ ਸੀ। ਕਹਿੰਦੇ ਹਨ ਕਿ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਗਲੇ ਨੇ ਸਾਰਾ ਜੀਵਨ ਕਿਸੇ ਵੀ ਮਹਿਫਿਲ ਵਿਚ ਧੋਖਾ ਨਹੀਂ ਦਿੱਤਾ। ਬੈਠਦੇ ਹੀ ਤਾਨਪੁਰੇ ਦੀ ਗੂੰਜ ਨਾਲ ਇਕਮਿੱਕ ਹੋ ਜਾਣ ਵਾਲਾ 'ਸ਼ੜਜ' ਸੁਣਦੇ ਹੀ ਸਰੋਤੇ ਮੰਤਰ ਮੁਗਧ ਹੋ ਜਾਂਦੇ ਸਨ। ਹਰ ਇਕ ਸੁਰ ਨਾਲ ਗਾਇਕੀ ਦੇ ਵਿਭਿੰਨ ਅੰਗਾਂ ਦੀ ਜਾਣ ਪਛਾਣ ਕਰਾਉਂਦੇ ਹੋਏ, ਵਿਸਤਾਰ ਦੀਆਂ ਅਨੋਖੀਆਂ ਸੰਭਾਵਨਾਵਾਂ ਨੂੰ ਉਜਾਗਰ ਕਰਨਾ ਰਾਗ ਪ੍ਰਸਤੁਤੀਕਰਣ ਵਿਚ ਕਿਰਾਨਾ ਗਾਇਕੀ ਦੀ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ਤਾ ਹੈ ਜਿਸ ਨੂੰ ਠੋਸ ਰੂਪ ਵਿਚ ਨਿਭਾਉਣ ਦਾ ਦਮ ਖਮ ਸ੍ਰੀ ਮਤੀ ਹੀਰਾ ਬਾਈ ਨੇ ਪੈਦਾ ਕਰ ਲਿਆ ਸੀ। ਲੰਬੇ ਸਵਰਾਂ ਦੇ ਨਾਲ ਆਲਾਪ ਦਾ ਧੀਮਾਂ ਵਿਸਤਾਰ ਕਰਦੇ ਹੋਏ ਵਿਲੰਬਤ ਲੈਅ ਨਾਲ ਸਬੰਧ ਟੁੱਟਣ ਨਹੀਂ ਸਨ ਦਿੰਦੇ। ਤਾਨਾਂ, ਬੋਲਤਾਨਾਂ, ਮੱਧ ਤੋਂ ਦਰੁਤ ਲੈਅ ਤਕ ਦੀ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਤਿਆਰੀ ਵੀ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਗਾਣੇ ਦੀ ਖ਼ੂਬੀ ਸੀ।

ਆਲਾਪ ਨਿਰਮਾਣ ਵਿਚ ਹੀਰਾਬਾਈ ਜੀ ਨੇ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਸ਼ੈਲੀ ਕਾਇਮ ਕੀਤੀ। ਪੂਰਵਾਂਗ ਦੇ ਸਮਾਨਾਂਤਰ ਉਤਰਾਂਗ ਅਤੇ ਉਸੇ ਵਾਂਗੂੰ ਤਾਰ ਸਪਤਕ ਦਾ ਪੂਰਵਾਂਗ—ਇਸ ਪੱਧਤੀ ਨਾਲ ਰਾਗ ਰੂਪ ਦਾ ਦਿੱਬ-ਦਰਸ਼ਨ ਕਰਾਉਣਾ ਉਹਨਾਂ ਦੀ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ਤਾ ਸੀ। ਤਾਰ ਸਪਤਕ ਵੱਲ ਬਹੁਤਾ ਝੁਕਾਅ ਨਾ ਹੋਣ ਕਰਕੇ ਇਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਆਪਣੀ ਆਵਾਜ਼ ਦੀ ਲੋਚ ਨੂੰ ਬਰਕਰਾਰ ਰੱਖਿਆ ਜਿਸ ਕਰਕੇ ਆਵਾਜ਼ ਵਿਚ ਗਹਿਰਾ ਵਜ਼ਨ ਪੈਦਾ ਹੋ ਗਿਆ ਸੀ। ਪਿਛਲੇ ਸਵਰ ਦੀ ਆਂਸ ਨੂੰ ਬਗੈਰ ਤੋੜੇ ਸਹਿਜ ਅਤੇ ਪੂਰਣ ਵਿਕਸਿਤ ਤਾਰ ਸ਼ੜਜ ਲਗਾਉਣ ਦਾ ਢੰਗ ਬੜਾ ਅਨੂਠਾ ਸੀ ਜੋ ਸਰੋਤਿਆਂ ਨੂੰ ਕੀਲ ਲੈਂਦਾ ਸੀ। ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਰਾਗ ਗਾਇਨ ਦੀ ਆਕ੍ਰਿਤੀ ਸੁੰਦਰ ਅਤੇ ਸੰਤੁਲਿਤ ਹੁੰਦੀ ਸੀ। ਪਹਿਲਾਂ ਸੰਪੂਰਣ ਚੀਜ਼, ਫਿਰ ਰਾਗ ਦੀ ਕ੍ਰਮਿਕ ਬੜ੍ਹਤ, ਸੰਖੇਪ ਬੋਲਤਾਨਾਂ, ਫਿਰ ਗਮਕਯੁਕਤ ਵਜ਼ਨਦਾਰ ਤਾਨਾਂ ਅਤੇ ਅੰਤ ਵਿਚ ਚਪਲਤਾ ਨਾਲ ਦਰੁਤ ਚੀਜ ਦਾ ਵਿਸਤਾਰ—ਇਹੀ ਉਨਾਂ ਦੇ ਗਾਣੇ ਦੀ ਮਨੋਹਰ ਆਕ੍ਰਿਤੀ ਹੁੰਦੀ ਸੀ। ਇਸੇ ਸੁਭਾਅ ਕਰਕੇ ਹੀ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਰੁਚੀ ਯਮਨ, ਮਾਲਕੌਂਸ ਅਤੇ ਭੂਪ ਵਰਗੇ ਸੰਵੇਦਨਸ਼ੀਲ ਰਾਗਾਂ ਵਲ ਵਧੇਰੇ ਸੀ ਭਾਵੇਂ ਕਿ ਸ਼ੁਧ-ਕਲਿਆਣ, ਮਾਰੂ ਬਿਹਾਗ, ਪੂਰਵਾ ਕਲਿਆਣ, ਸ਼ਿਆਮ ਕਲਿਆਣ, ਅਹੀਰ ਭੈਰਵ, ਸ਼ੁਧ ਸਾਰੰਗ ਅਤੇ ਬਸੰਤ ਵਰਗੇ ਰਾਗ ਵੀ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਗਾਏ ਪਰ ਫਿਰ ਵੀ ਇਨ੍ਹਾਂ ਰਾਗਾਂ ਦੇ ਸਵਰ-ਸੰਵਾਦਾਂ ਨੂੰ ਪ੍ਰਗਟਾਉਣ ਵੱਲ ਹੀ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਧਿਆਨ ਦਿੱਤਾ। ਇਹੀ ਕਾਰਣ ਹੈ ਕਿ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਗਾਇਕੀ ਚਮਤਕਾਰ-ਪ੍ਰਧਾਨ ਨਾ ਹੋ ਕੇ ਰੰਜਕਤਾ ਮੁਖੀ ਸੀ।

ਹੀਰਾਬਾਈ ਜੀ ਦੇ ਵਿਚਾਰ ਅਨੁਸਾਰ ਗਾਣੇ ਵਿਚ ਸੁਰ ਵਿਸਤਾਰ ਜ਼ਰੂਰੀ ਹੈ ਅਤੇ ਸਿੱਧੇ ਰਾਗਾਂ ਵਿਚ ਘੰਟਾ ਸਵਾ ਘੰਟਾ ਵਿਸਤਾਰ ਆਸਾਨੀ ਨਾਲ ਸੰਭਵ ਹੈ ਜਦਕਿ ਮਿਸ਼ਰਤ ਰਾਗਾਂ ਵਿਚ ਸਵਰ ਵਿਸਤਾਰ ਕਰਦੇ ਹੋਏ ਪ੍ਰਯੋਗ ਹੋ ਰਹੇ ਰਾਗਾਂ ਨਾਲ ਵੱਖਰਾ ਵੱਖਰਾ ਨਿਆਂ ਜ਼ਰੂਰੀ ਹੈ ਜੋ ਲੰਬੇ ਸਵਰ ਵਿਸਤਾਰ ਵਿਚ ਰੋੜਾ ਬਣਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਲਈ ਮਿਸ਼ਰਤ ਰਾਗਾਂ ਵਿਚ ਕਲਾਕਾਰ ਨੂੰ ਕਲਾ ਪ੍ਰਗਟਾਉਣ ਦਾ ਪੂਰਾ ਮੌਕਾ ਨਹੀਂ ਮਿਲਦਾ। ਮਿਸ਼ਰਤ ਰਾਗ ਗਾਏ ਜ਼ਰੂਰ ਜਾਣ ਪਰ ਪ੍ਰਧਾਨਤਾ ਸਿੱਧੇ ਰਾਗਾਂ ਨੂੰ ਹੀ ਦੇਣੀ ਚਾਹੀਦੀ ਹੈ।

ਸਮਕਾਲੀ ਵਡੀਆਂ ਗਾਇਕਾਵਾਂ ਬੇਗ਼ਮ ਅਖ਼ਤਰ, ਸਿਧੇਸ਼ਵਰੀ ਦੇਵੀ, ਰਸੂਲਨ ਬਾਈ ਅਤੇ ਲੱਛਮੀ ਬਾਈ ਆਦਿ ਨੇ ਆਪਣੇ ਗਾਇਨ ਨਾਲ ਗ਼ਜ਼ਲ, ਕਜਰੀ, ਗੌਲਣ (ਮਰਾਠੀ ਲੋਕ ਗੀਤ) ਆਦਿ ਗਾਇਨ-ਪਖਾਂ ਨੂੰ ਬੇਹੱਦ ਲੋਕਪ੍ਰਿਅ ਬਣਾਇਆ ਪਰੰਤੂ ਹੀਰਾਬਾਈ ਨੇ ਇਹ ਸਭ ਕੁਝ ਨਾ ਆਪਨਾ ਕੇ ਆਪਣੇ ਸੁਭਾਅ ਅਤੇ ਸਮਰੱਥਾ ਦੇ ਅਨੁਕੂਲ ਹੀ ਗਾਇਆ। ਜਿੰਨਾਂ ਵੀ ਗਾਇਆ, ਉਸ ਵਿਚ ਵਿਚ ਉਨਾਂ ਦਾ ਨਿਜੀਪਣ ਅਤੇ ਮੌਲਿਕਤਾ ਝਲਕਦੀ ਸੀ। ਕਿਰਾਨਾ ਘਰਾਣੇ ਦੇ ਪੁਰਾਣੇ ਗਾਇਕ-ਗਾਇਕਾਵਾਂ ਦੇ ਮੁਕਾਬਲੇ ਹੀਰਾਬਾਈ ਦਾ ਗਾਣਾ ਅਨੁਸ਼ਾਸਿਤ ਤੇ ਵਿਕਸਿਤ ਸੀ। ਖਿਆਲ, ਠੁਮਰੀ, ਪਦ ਆਦਿ ਵਿਭਿੰਨ ਸੰਗੀਤ ਪ੍ਰਕਾਰਾਂ ਉਪਰ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਸਮਾਨ ਅਧਿਕਾਰ ਪ੍ਰਾਪਤ ਸੀ।

ਹੀਰਾਬਾਈ ਬੜੋਦਕਰ ਨੂੰ ਵਿਭਿੰਨ ਸੰਸਥਾਵਾਂ ਵੱਲੋਂ ਬਹੁਤ ਸਾਰੇ ਅਵਾਰਡਾਂ ਨਾਲ ਸਨਮਾਨਿਆ ਗਿਆ। 1966 ਈ. ਵਿਚ ਆਪ ਜੀ ਨੂੰ ਨ੍ਰਿਤ ਅਤੇ ਸੰਗੀਤ ਸਮੀਖਕ ਕਲੱਬ ਵੱਲੋਂ 'ਸੰਗੀਤ ਨਾਟਕ

ਅਕਾਦਮੀ ਪੁਰਸਕਾਰ' ਅਤੇ ਸਨ 1978 ਵਿਚ 'ਭਵਾਲਕਾ ਪੁਰਸਕਾਰ' ਮਿਲਿਆ ਜਿਸ ਵਿਚ ਦਸ ਹਜ਼ਾਰ ਰੁਪਏ ਨਕਦ ਵੀ ਸ਼ਾਮਲ ਸਨ। ਉਸ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ 1970 ਵਿਚ ਭਾਰਤ ਸਰਕਾਰ ਨੇ ਉਹਨਾਂ ਨੂੰ 'ਪਦਮਭੂਸ਼ਣ' ਦੀ ਉਪਾਧੀ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕੀਤੀ ਸੀ।

ਅੰਤ ਆਪ 20 ਨਵੰਬਰ 1989 ਨੂੰ ਆਪਣੀ ਸੰਸਾਰਿਕ ਯਾਤਰਾ ਪੂਰੀ ਕਰਦੇ ਹੋਏ ਅਖੰਡ ਸੰਗੀਤ ਵਿਚ ਵਿਲੀਨ ਹੋ ਗਈ ਪਰੰਤੂ ਰਸਿਕ ਲੋਕਾਂ ਦੀ ਸਮ੍ਰਿਤੀ ਵਿਚ ਇਸ ਕੋਇਲ ਦਾ ਸੰਗੀਤ ਸਦਾ ਗੂੰਜਦਾ ਰਹੇਗਾ। ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਅਨਮੋਲ ਵਿਰਾਸਤ ਰਿਕਾਰਡਾਂ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਸਾਡੇ ਕੋਲ ਹੈ। ਆਕਾਸ਼ਵਾਣੀ ਤੋਂ ਵੀ ਉਹ ਆਵਾਜ਼ ਨਵੀਂ ਪੀੜ੍ਹੀ ਲਈ ਸਦਾ ਪ੍ਰੇਰਣਾ ਸ੍ਰੋਤ ਬਣੀ ਰਹੇਗੀ।

ਮਹੰਤ ਗੱਜਾ ਸਿੰਘ

ਪੰਜਾਬ ਦੀ ਸੰਗੀਤ ਪਰੰਪਰਾ ਵਿਚ ਮਹੰਤ ਗੱਜਾ ਸਿੰਘ ਜੀ ਦਾ ਨਾਮ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਸਥਾਨ ਰੱਖਦਾ ਹੈ ਜੋ ਨਾ ਕੇਵਲ ਸ਼ਾਸਤਰੀ ਸੰਗੀਤ ਬਲਕਿ ਗੁਰਬਾਣੀ ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਵੀ ਉੱਚ ਕੋਟੀ ਦੇ ਵਿਦਵਾਨ ਸਨ। ਆਪ ਪਿੰਡ ਗੁਰੂਸਰ (ਜ਼ਿਲ੍ਹਾ ਫਿਰੋਜ਼ਪੁਰ) ਵਿਖੇ ਮਹੰਤ ਸਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਜਨਮ ਕਾਲ ਅਤੇ ਜਨਮ ਸਥਾਨ ਬਾਰੇ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਵਿਵਰਣ ਨਹੀਂ ਮਿਲਦਾ। ਇਕ ਵਾਰ ਆਪ ਜੀ ਦੇ ਸ਼ਗਿਰਦ ਹਰਨਾਮ ਸਿੰਘ ਜੀ ਨੇ ਆਪ ਜੀ ਪਾਸੋਂ ਇਸ ਸੰਬੰਧੀ ਪੁੱਛਿਆ ਤਾਂ ਜੁਆਬ ਮਿਲਿਆ ਕਿ ਸੰਗੀਤ ਹੀ ਮੇਰਾ ਮਾਈ ਬਾਪ, ਸੰਗੀਤ ਹੀ ਮੇਰਾ ਗਿਰਾਂ। ਸੰਗੀਤ ਕਲਾ ਨੂੰ ਪੂਰਨ ਰੂਪ ਵਿਚ ਸਮਰਪਿਤ ਅਜਿਹੇ ਸੰਗੀਤ ਸਾਧਕ ਵਿਰਲੇ ਹੀ ਹੋਏ ਹਨ। ਆਪ ਰਾਗ ਵਿਦਿਆ ਵਿਚ ਪਰਬੀਨ ਸਨ। ਧਾਰਮਿਕ ਬਿਰਤੀ ਅਤੇ ਗੰਭੀਰ ਸੁਭਾਅ ਦੇ ਮਾਲਕ ਮਹੰਤ ਜੀ ਦੀ ਜ਼ਿੰਦਗੀ ਦਾ ਇੱਕੋ ਇੱਕ ਮਨੋਰਥ ਤਾਂ ਜਿਵੇਂ ਸੰਗੀਤ ਸਾਧਨਾ ਹੀ ਸੀ।

ਮਹੰਤ ਗੱਜਾ ਸਿੰਘ ਨੇ ਸੰਗੀਤ ਦੀ ਵਿਦਿਆ ਫਿਰੋਜ਼ਸ਼ਾਹ ਦੀ ਪਰੰਪਰਾ ਦੇ ਕਲਾਕਾਰ ਮੀਰ ਨਾਸਿਰ ਅਹਿਮਦ ਦੇ ਬੇਟੇ ਮੀਰ ਰਹਿਮਤ ਅਲੀ ਤੋਂ ਪ੍ਰਾਪਤ ਕੀਤੀ। ਉਪਰੰਤ ਵੀਣਾ ਵਾਦਨ ਦੀ ਸਿੱਖਿਆ ਸੱਯਦ ਨਿਰਮੂਲ ਸ਼ਾਹ ਦੇ ਸ਼ਿਸ ਗੋਸੁਆਮੀ ਗੰਗਾਸਿਰੀ ਤੋਂ ਲਈ। ਸੰਗੀਤ ਦੀ ਸਿੱਖਿਆ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਸੁਆਮੀ ਜੀ ਦੇ ਚਿੰਤਨਸ਼ੀਲ ਅਤੇ ਧਾਰਮਿਕ ਵਿਅਕਤਿੱਤਵ ਦਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਵੀ ਆਪ ਜੀ ਉੱਪਰ ਪਿਆ। ਵੀਣਾ-ਵਾਦਨ ਦੀ ਪੂਰੀ ਤਕਨੀਕ ਨੂੰ ਆਪ ਜੀ ਨੇ ਤਾਊਸ ਨਾਮਕ ਸਾਜ ਉੱਪਰ ਢਾਲਿਆ ਜੋ ਕਿ ਗੁਰੂ-ਕਾਲ ਵਿਚ ਪ੍ਰਚਲਿਤ ਗਜ ਨਾਲ ਵੱਜਣ ਵਾਲਾ ਤੰਤੀ ਸਾਜ ਸੀ। ਤਾਊਸ ਉੱਪਰ ਧਰੁਪਦ ਸ਼ੈਲੀ ਦੇ ਵਾਦਨ ਵਿਚ ਆਪ ਜੀ ਨੇ ਇੰਨੀ ਮੁਹਾਰਤ ਹਾਸਲ ਕਰ ਲਈ ਕਿ ਆਪ ਜੀ ਦੀ ਪ੍ਰਸ਼ੰਸਾ ਚਾਰੇ ਪਾਸੇ ਫੈਲ ਗਈ। ਇਸ ਸਮੇਂ ਦੌਰਾਨ ਆਪ ਗੁਰੂਸਰ ਪਿੰਡ ਦੇ ਪ੍ਰਕ੍ਰਿਤਕ ਮਾਹੌਲ ਵਿਖੇ ਰਹਿ ਕੇ ਸੰਗੀਤ ਸਾਧਨਾ ਵਿਚ ਲੀਨ ਰਹੇ। ਇਸੇ ਸਮੇਂ ਹੀ ਆਪ ਦੀ ਅਨੂਠੀ ਕਲਾ ਅਤੇ ਫਕੀਰਾਨਾ ਵਿਅਕਤਿੱਤਵ ਦੀ ਚਰਚਾ ਪਟਿਆਲਾ ਰਿਆਸਤ ਦੇ ਮਹਾਰਾਜਾ ਭੁਪਿੰਦਰ ਸਿੰਘ ਤਕ ਪਹੁੰਚੀ ਅਤੇ ਕੋਮਲ ਕਲਾਵਾਂ ਅਤੇ ਕਲਾਕਾਰਾਂ ਦੇ ਕਦਰਦਾਨ ਮਹਾਰਾਜੇ ਨੇ ਆਪ ਜੀ ਨੂੰ ਪੂਰਨ ਸਤਿਕਾਰ ਸਹਿਤ ਸੰਗੀਤ ਸਿੱਖਿਆ ਲਈ ਬੇਨਤੀ ਕੀਤੀ ਜਿਸ ਨੂੰ ਕਬੂਲ ਕੇ ਮਹੰਤ ਜੀ ਰਿਆਸਤੀ ਦਰਬਾਰ ਵਿਚ ਆ ਗਏ ਅਤੇ ਮਹਾਰਾਜੇ ਨੂੰ ਸੰਗੀਤ ਸਿਖਾਉਣਾ ਅਰੰਭ ਕੀਤਾ। ਕੁਝ ਸਮੇਂ ਬਾਅਦ ਜਦੋਂ ਆਪ ਜੀ ਨੇ ਮਹਿਸੂਸ ਕੀਤਾ ਕਿ ਰਾਜਨੀਤਿਕ ਰੁਝੇਵਿਆਂ ਕਰ ਕੇ ਮਹਾਰਾਜਾ ਸੰਗੀਤ ਕਲਾ ਦੀ ਸਾਧਨਾ ਨੂੰ ਉਚਿਤ ਸਮਾਂ ਨਹੀਂ ਦੇ ਰਹੇ ਤਾਂ ਆਪ ਜੀ ਨੇ ਇਹ ਕਹਿ ਕੇ ਵਾਪਸ ਗੁਰੂਸਰ ਜਾਣ ਦੀ ਆਗਿਆ ਮੰਗੀ ਕਿ ਸੰਗੀਤ ਕਲਾ ਤਾਂ ਸ਼ਰਧਾ ਅਤੇ ਸਾਧਨਾ ਦੋਵਾਂ ਦੀ ਮੰਗ ਕਰਦੀ ਹੈ, ਤੁਹਾਡੇ ਪਾਸ ਸ਼ਰਧਾ ਤਾਂ ਹੈ ਪਰ ਸਾਧਨਾ ਲਈ ਸਮਾਂ ਨਹੀਂ। ਮਹਾਰਾਜਾ ਭੁਪਿੰਦਰ ਸਿੰਘ ਆਪ ਵਰਗੇ ਗੁਣੀ ਮਹਾਪੁਰਸ਼ ਨੂੰ ਗੁਆਉਣਾ ਨਹੀਂ ਸਨ ਚਾਹੁੰਦੇ। ਇਸ ਲਈ ਉਹਨਾਂ ਨੇ ਮਹੰਤ ਜੀ ਨੂੰ ਇਹ ਕਲਾ ਕੁਝ ਹੋਰ ਉਭਰਦੇ ਸੰਗੀਤਕਾਰਾਂ ਨੂੰ ਸਿਖਾਉਣ ਲਈ ਮਨਾ ਲਿਆ ਅਤੇ ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਭਾਈ ਹਰਨਾਮ ਸਿੰਘ ਅਤੇ ਭਾਈ ਮਸਤਾਨ ਸਿੰਘ ਹੁਰਾਂ ਦੀ ਦਿਲਰੁਬਾ ਵਾਦਨ ਦੀ ਤਾਲੀਮ ਮਹੰਤ ਜੀ ਪਾਸੋਂ ਹੋਈ।

ਮਹੰਤ ਜੀ ਦੀ ਕਲਾ ਦੇ ਵਡਮੁੱਲੇ ਖ਼ਜ਼ਾਨੇ ਨੂੰ ਆਉਣ ਵਾਲੀਆਂ ਪੀੜ੍ਹੀਆਂ ਵਾਸਤੇ ਸਾਂਭਣ ਲਈ ਮਹਾਰਾਜੇ ਨੇ ਆਪ ਜੀ ਨੂੰ ਇਕ ਸੰਗੀਤ ਗ੍ਰੰਥ ਲਿਖਣ ਲਈ ਬੇਨਤੀ ਕੀਤੀ। 'ਗੁਰਮਤਿ ਸੰਗੀਤ' ਨਾਮਕ ਇਹ ਗ੍ਰੰਥ ਬਹੁਤ ਹੀ ਅਨੂਠਾ ਸੀ ਜਿਸ ਤੋਂ ਹੋਰਨਾਂ ਸੰਗੀਤਕਾਰਾਂ ਤੇ ਵਿਦਵਾਨਾਂ ਨੇ ਬਹੁਤ ਲਾਭ ਲਿਆ, ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਕਰਕੇ ਭਾਈ ਕਾਨ੍ਹ ਸਿੰਘ ਨਾਭਾ ਨੇ ਆਪਣੇ ਗ੍ਰੰਥ 'ਗੁਰਸ਼ਬਦ ਰਤਨਾਕਰ ਮਹਾਨ ਕੋਸ਼' ਵਿਚਲੇ ਸੰਗੀਤ ਅਤੇ ਗੁਰਮਤਿ ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਹਵਾਲੇ ਵੀ ਇਸੇ ਗ੍ਰੰਥ ਉੱਪਰ ਹੀ ਆਧਾਰਿਤ ਕੀਤੇ ਹਨ।

ਮਹਾਰਾਜਾ ਦੇ ਦਰਬਾਰ ਵਿਚ ਇਕ ਵਾਰ ਵਾਇਸਰਾਏ ਦੀ ਹਾਜ਼ਰੀ ਵਿਚ ਆਪ ਨੇ ਤਾਊਸ ਵਾਦਨ ਪ੍ਰਸਤੁਤ ਕੀਤਾ ਜਿਸ ਤੋਂ ਪ੍ਰਭਾਵਿਤ ਹੋ ਕੇ ਵਾਇਸਰਾਏ ਨੇ ਆਪ ਨੂੰ ਪੂਰੇ ਭਾਰਤ ਵਿਚ ਮੁਫਤ ਰੇਲ ਸਫਰ ਦੀ ਪ੍ਰਵਾਨਗੀ ਦੇ ਕੇ ਇਸ ਵਿਲੱਖਣ ਕਲਾ ਨੂੰ ਦੇਸ਼ ਦੇ ਕੋਨੇ-ਕੋਨੇ ਤਕ ਪਹੁੰਚਾਉਣ ਦੀ ਬੇਨਤੀ ਕੀਤੀ। ਆਪਣੇ ਸਮੇਂ ਦੇ ਪ੍ਰਸਿੱਧ ਦਿਲਰੁਬਾ ਵਾਦਕ ਅਤੇ ਮਹੰਤ ਜੀ ਦੇ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਸ਼ਗਿਰਦ ਭਾਈ ਹਰਨਾਮ ਸਿੰਘ ਆਪ ਜੀ ਦੇ ਜੀਵਨ ਬਾਰੇ ਅਨੇਕ ਰੋਚਕ ਬਿਰਤਾਂਤ ਸੁਣਾਇਆ ਕਰਦੇ ਸਨ। ਸੰਗੀਤ ਸਿਖਾਉਣ ਦੇ ਢੰਗ ਬਾਰੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੱਸਿਆ "ਜਦ ਤਕ ਮੈਂ ਇਕ ਗਜ ਨਾਲ 128 ਸੁਰ ਕੱਢਣ ਦੇ ਸਮਰਥ ਨਹੀਂ ਹੋਇਆ, ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਰਾਗ ਦੀ ਤਾਲੀਮ ਦੇਣੀ ਨਹੀਂ ਅਰੰਭੀ। ਉਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਵਿਚਾਰ ਸੀ ਕਿ ਇਸ ਕਾਰਜ ਲਈ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਮੁਹਾਰਤ ਅਤੇ ਅਭਿਆਸ ਦੀ ਲੋੜ ਹੈ ਅਤੇ ਉਸ ਉਪਰੰਤ ਹੀ ਰਾਗ ਦੇ ਗਹਿਰੇ ਭੇਦਾਂ ਨੂੰ ਨਿਭਾਇਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ।" ਇਕ ਹੋਰ ਘਟਨਾ ਸੁਣਾਉਂਦਿਆਂ ਉਹ ਦੱਸਦੇ ਸਨ ਕਿ ਇਕ ਵਾਰ ਕਲਕੱਤੇ ਦੀ ਮਸ਼ਹੂਰ ਗਾਇਕਾ ਗੋਹਰ ਜਾਨ ਨੇ ਪਟਿਆਲਾ ਦਰਬਾਰ ਵਿਚ ਗਾਇਨ ਪ੍ਰਸਤੁਤ ਕਰਨ ਦੀ ਮਹਾਰਾਜੇ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਸ਼ ਠੁਕਰਾ ਦਿੱਤੀ ਜਿਸ ਨਾਲ ਮਹਾਰਾਜਾ ਬਹੁਤ ਉਦਾਸ ਹੋਏ। ਕੁਝ ਲੋਕਾਂ ਨੇ ਰਾਇ ਦਿੱਤੀ ਕਿ ਇਸ ਸਮੱਸਿਆ ਦਾ ਹੱਲ ਤਾਂ ਮਹੰਤ ਜੀ ਹੀ ਕਰ ਸਕਦੇ ਹਨ। ਮਹਾਰਾਜੇ ਦੇ ਮਨ ਵਿਚ ਆਪਣੇ ਪ੍ਰਤੀ ਸਤਿਕਾਰ ਦਾ ਮੁੱਲ ਪਾਉਂਦਿਆਂ ਮਹੰਤ ਜੀ ਖੁਦ ਕਲਕੱਤੇ ਗਏ ਅਤੇ ਗੋਹਰ ਜਾਨ ਦੇ ਘਰ ਸਾਹਮਣੇ ਬੈਠ ਕੇ ਤਾਊਸ ਵਾਦਨ ਅਰੰਭ ਕਰ ਦਿੱਤਾ ਜਿਸ ਤੋਂ ਪ੍ਰਭਾਵਿਤ ਹੋ ਕੇ ਗਾਇਕਾ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਚਰਨਾਂ ਵਿਚ ਆ ਡਿੱਗੀ ਅਤੇ ਸੇਵਾ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਸ਼ ਕੀਤੀ ਅਤੇ ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਆਪ ਦੇ ਕਲਾ-ਕੌਸ਼ਲ ਸਦਕਾ ਗੋਹਰ ਜਾਨ ਦਾ ਗਾਇਨ ਪਟਿਆਲਾ ਦਰਬਾਰ ਵਿਚ ਹੋਇਆ ਅਤੇ ਗਾਇਨ ਨਾਲ ਸੰਗਤ ਵੀ ਗੁਰੂ ਦੇ ਆਦੇਸ਼ ਤੇ ਭਾਈ ਹਰਨਾਮ ਸਿੰਘ ਨੇ ਕੀਤੀ। ਭਰੇ ਦਰਬਾਰ ਵਿਚ ਗੋਹਰ ਜਾਨ ਨੇ ਮਹੰਤ ਜੀ ਦੀ ਕਲਾ ਦੀ ਪ੍ਰਸ਼ੰਸਾ ਕੀਤੀ ਅਤੇ ਮਹਾਰਾਜੇ ਨੂੰ ਅਜਿਹੇ ਗੁਣੀਆਂ ਦੀ ਕਦਰ ਕਰਨ ਲਈ ਧੰਨਵਾਦ ਵੀ ਦਿੱਤਾ। ਮਹੰਤ ਜੀ ਕਲਾਕਾਰ ਹੋਣ ਦੇ ਨਾਲ ਹੀ ਕਲਾ ਪਾਰਖੂ ਵੀ ਸਨ ਅਤੇ ਹੋਰ ਗੁਣੀ ਕਲਾਕਾਰਾਂ ਦੀ ਬਹੁਤ ਕਦਰ ਕਰਦੇ ਸਨ। ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਹੀ ਭਾਈ ਮਹਿਬੂਬ ਅਲੀ ਵਰਗੇ ਕਈ ਕਲਾਕਾਰਾਂ ਦੀ ਪ੍ਰਸ਼ੰਸਾ ਮਹਾਰਾਜੇ ਕੋਲ ਕਰ ਕੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਦਰਬਾਰ ਵਿਚ ਨਿਯੁਕਤੀ ਦਿਵਾਈ।

ਮਹੰਤ ਗੱਜਾ ਸਿੰਘ ਦੁਆਰਾ ਪ੍ਰਤਿਪਾਦਿਤ ਗੁਰਮਤਿ ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਸਿਧਾਂਤ ਅੱਜ ਵੀ ਪ੍ਰਮਾਣਿਕ ਹਨ। ਸੰਗੀਤ ਜਗਤ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਪੰਜਾਬ ਦੀ ਸੰਗੀਤ ਪਰੰਪਰਾ ਵਿਚ ਮਹੰਤ ਜੀ ਦਾ ਨਾਂ ਹਮੇਸ਼ਾ ਸਤਿਕਾਰ ਨਾਲ ਲਿਆ ਜਾਂਦਾ ਰਹੇਗਾ।

ਨੋਟ : ਮਹੰਤ ਗੱਜਾ ਸਿੰਘ ਜੀ ਨਾਲ ਸਬੰਧਿਤ ਤੱਥਾਂ ਦੀ ਪ੍ਰਮਾਣਿਕਤਾ ਅਤੇ ਹੋਰ ਵੇਰਵਿਆਂ ਲਈ ਵੇਖੋ ਪੁਸਤਕ 'ਪੰਜਾਬੀ ਸੰਗੀਤਕਾਰ' ਲੇਖਕ ਡਾ. ਗੁਰਨਾਮ ਸਿੰਘ, ਪੰਜਾਬੀ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਪਟਿਆਲਾ।

ਨਿਬੰਧ

ਕੰਠ ਸਾਧਨਾ

'ਪ੍ਰਥਮ ਸਵਰ ਸਾਧੇ ਫਿਰ ਬੈਠ ਗੁਨੀਅਨ ਮੇਂ ਰਸ ਕੀ ਕਰੇ ਫੁਹਾਰ' ਮੀਆਂ ਤਾਨਸੇਨ ਦੇ ਉਪਰੋਕਤ ਕਥਨ ਤੋਂ ਸਪਸ਼ਟ ਹੈ ਕਿ ਸੁਰ ਸਾਧਨਾ ਗਾਇਕ ਲਈ ਅਤਿ ਜ਼ਰੂਰੀ ਹੈ। ਸੁਰ ਸਾਧਨਾ ਤੋਂ ਭਾਵ ਅਵਗੁਣਾਂ ਨੂੰ ਦੂਰ ਕਰਕੇ ਕੰਠ ਨੂੰ ਦੋਸ਼ ਰਹਿਤ ਬਨਾਉਣ ਲਈ ਅਭਿਆਸ ਕਰਨ ਤੋਂ ਹੈ। ਪ੍ਰਭਾਵੀ ਸੰਗੀਤ ਅਤੇ ਰਸ ਦੀ ਸਿਰਜਣਾ ਲਈ ਮਧੁਰ ਕੰਠ ਦਾ ਹੋਣਾ ਪਰਮ ਆਵਸ਼ੱਕ ਹੈ। ਮਧੁਰ ਕੰਠ ਹੀ ਨਿਰੰਤਰ ਅਭਿਆਸ ਨਾਲ ਕਲਾਂ ਦੀਆਂ ਸਿਖਰਾਂ ਛੋਹ ਕੇ ਸਰੋਤਿਆਂ ਨੂੰ ਵਿਸਮਾਦ ਦੀ ਅਵਸਥਾ ਤਕ ਲੈ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ।

ਸੁਆਮੀ ਹਰੀਦਾਸ ਕਹਿੰਦੇ ਸਨ ਕਿ ਸੁਰ ਦਾ ਜਾਦੂ ਪਸ਼ੂ ਪੰਛੀਆਂ ਨੂੰ ਵੀ ਮੁਗਧ ਕਰ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਪੰਡਿਤ ਓਂਅੰਕਾਰ ਨਾਥ ਠਾਕੁਰ ਨੇ ਵੀ ਸੁਰ ਦੇ ਪ੍ਰਭਾਵ ਨਾਲ ਹਿੰਸਕ ਸ਼ੇਰ ਦੀਆਂ ਅੱਖਾਂ ਵਿਚੋਂ ਮੁਹੱਬਤ ਟਪਕਣ ਲਗਾ ਦਿੱਤੀ ਸੀ। ਪ੍ਰਸਿੱਧ ਗਾਇਕਾ ਲਤਾ ਮੰਗੇਸ਼ਕਰ ਅਕਸਰ ਕਿਹਾ ਕਰਦੀ ਹੈ ਕਿ ਜਿਥੇ ਸੁਰੀਲਾ ਸੰਗੀਤ ਹੁੰਦਾ ਹੈ, ਮੈਂ ਉੱਥੇ ਆਪਾ ਖੋ ਬੈਠਦੀ ਹਾਂ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਉਦਾਹਰਣਾਂ ਤੋਂ ਸਪਸ਼ਟ ਹੈ ਕਿ ਸੁਰੀਲੇ ਸੰਗੀਤ ਦਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਅਦੁੱਤੀ ਹੈ। ਇਹ ਪ੍ਰਭਾਵ ਪੈਦਾ ਕਰਨ ਲਈ ਨਿਰੰਤਰ ਅਤੇ ਉਚਿਤ ਕੰਠ ਸਾਧਨਾ ਤੇ ਜ਼ੋਰ ਦਿੱਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਮਧੁਰ ਕੰਠ ਬੇਸ਼ਕ ਪ੍ਰਕਿਰਤੀ ਦੀ ਦੇਣ ਹੈ ਪਰ ਸਾਧਾਰਣ ਆਵਾਜ਼ ਨੂੰ ਵੀ ਅਭਿਆਸ ਰਾਹੀਂ ਸੁਰੀਲਾ ਅਤੇ ਪ੍ਰਭਾਵੀ ਬਣਾਇਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ।

ਪੰਡਿਤ ਸ਼ਾਰੰਗ ਦੇਵ ਨੇ 'ਸੰਗੀਤ ਰਤਨਾਕਰ' ਵਿਚ ਕਿਹਾ ਹੈ ਕਿ ਆਤਮਾ ਜਦੋਂ ਬੋਲਣ ਦੀ ਇੱਛਾ ਕਰਦੀ ਹੈ ਤਾਂ ਉਹ ਮਨ ਨੂੰ ਪ੍ਰੇਰਿਤ ਕਰਦੀ ਹੈ, ਮਨ ਅਗਨੀ ਨੂੰ ਇਸ਼ਾਰਾ ਕਰਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਅਗਨੀ ਪ੍ਰਾਣਵਾਯੂ ਨੂੰ ਛੋਂਹਦੀ ਹੈ। ਪ੍ਰਾਣ ਵਾਯੂ, ਕੰਠ, ਮੁਖ ਤੇ ਮਸਤਿਸ਼ਕ (ਦਿਮਾਗ) ਦੀਆਂ ਸਵਰ ਤੰਤ੍ਰਿਕਾਵਾਂ ਨੂੰ ਛੋਂਹਦਾ ਹੈ। ਤੰਤਰੀਆਂ ਕੰਬਦੀਆਂ ਹਨ ਅਤੇ ਕੰਪਨ ਨਾਲ ਆਵਾਜ਼ ਪੈਦਾ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਸੰਗੀਤਕਾਰ, ਧੁਨੀ-ਸ਼ਾਸਤਰਕਾਰ ਅਤੇ ਸ਼ਰੀਰ ਚਿਕਤਸਕ ਅੱਜ ਇਸ ਗੱਲ ਨਾਲ ਸਹਿਮਤ ਹਨ ਕਿ ਆਵਾਜ਼ ਵਿਚ ਬਦਲਾਵ ਕਠਿਨ ਕੋਸ਼ਿਸ਼ਾਂ ਨਾਲ ਸੰਭਵ ਹੈ। ਸਾਡੀਆਂ ਸਵਰ ਉਤਪਾਦਕ ਇੰਦਰੀਆਂ ਮੁਕਤ ਅਤੇ ਸਪਸ਼ਟ ਆਵਜ਼ ਪੈਦਾ ਕਰਦੀਆਂ ਹਨ ਪਰੰਤੂ ਉਸ ਆਵਾਜ਼ ਵਿਚ ਚੋੜਾਈ, ਵਜ਼ਨ ਅਤੇ ਮਧੁਰਤਾ ਦੀ ਉਪਜ ਕਿਸੇ ਵੀ ਸਿਹਤਮੰਦ ਵਿਅਕਤੀ ਦੇ ਲਈ ਸੰਭਵ ਕਾਰਜ ਹੈ। ਸਾਨੂੰ ਅਨੇਕ ਅਜਿਹੇ ਉਦਾਹਰਣ ਮਿਲਦੇ ਹਨ ਜਿੰਨਾ ਵਿਚ ਕੁਝ ਵਿਅਕਤੀਆਂ ਦਾ ਕੰਠ ਕੁਦਰਤੀ ਤੌਰ ਤੇ ਮਿੱਠਾ ਨਾ ਹੋਣ ਦੇ ਬਾਵਜੂਦ ਵੀ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਸੰਗੀਤ ਜਗਤ ਵਿਚ ਨਾਮ ਖੱਟਿਆ। ਸੁਣਦੇ ਹਾਂ ਕਿ ਅਮੀਰ ਖਾਂ, ਬਹਰੇ ਵਹੀਦ ਖਾਂ, ਪੰ. ਵਿਨਾਇਕ ਰਾਓ ਪਟਵਰਧਨ ਵਰਗੇ ਕੁਝ ਵਿਦਵਾਨ ਅਜਿਹੇ ਸਨ ਜਿੰਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਲਗਾਤਾਰ ਅਭਿਆਸ ਅਤੇ ਸਾਧਨਾ ਰਾਂਹੀਂ ਸਾਧਾਰਣ ਆਵਾਜ਼ ਨੂੰ ਲੋਚਪੂਰਣ ਬਣਾ ਲਿਆ ਸੀ।

ਸਭ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਸਾਨੂੰ ਆਪਣੇ ਕੰਠ ਦੀ ਬਣਤਰ ਬਾਰੇ ਜਾਣਨਾ ਜ਼ਰੂਰੀ ਹੈ। ਆਵਾਜ਼ ਕਿਵੇਂ ਪੈਦਾ ਹੁੰਦੀ ਹੈ? ਆਵਾਜ਼ ਉਤਪਤੀ ਲਈ ਸਹਾਇਕ ਅੰਗ ਕਿਹੜੇ ਹਨ? ਇਨ੍ਹਾਂ ਸਵਾਲਾਂ ਦੇ ਜੁਆਬ ਲਈ ਸਾਨੂੰ ਵਿਗਿਆਨਕ ਜਾਣਕਾਰੀ ਹੋਣੀ ਅਤਿਅੰਤ ਜ਼ਰੂਰੀ ਹੈ। ਸਾਡੇ ਪੇਟ ਅਤੇ ਫੇਫੜਿਆਂ ਦੇ ਵਿਚਕਾਰ

ਇਕ ਪਰਦਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਜਿਸ ਦੇ ਨਾਲ ਸਾਡੀਆਂ ਪਿੱਠ ਦੀਆਂ ਪਸਲੀਆਂ ਤਣ ਕੇ ਸਪੰਦਨ ਕਰਦੀਆਂ ਹਨ। ਇਹ ਸਪੰਦਨ ਸਾਹ ਰੂਪ ਵਿਚ ਬਾਹਰ ਨਿਕਲਣ ਦੇ ਨਾਲ ਕੰਠ ਦੇ ਸਨਾਯੂਆਂ ਰਾਹੀਂ ਆਵਾਜ਼ ਪੈਦਾ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਸਾਹ ਦੇ ਕਾਰਣ ਕੰਠ ਵਿਚ ਜੋ ਅੰਦੋਲਣ ਹੁੰਦਾ ਹੈ, ਉਹੀ ਆਵਾਜ਼ ਦਾ ਰੂਪ ਗ੍ਰਹਿਣ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਆਵਾਜ਼ ਦਾ ਲਚੀਲਾਪਣ, ਗਹਿਰਾਈ ਅਤੇ ਹੋਰ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ਤਾਵਾਂ ਕੰਠ ਦੇ ਇਨ੍ਹਾਂ ਵਿਭਿੰਨ ਅੰਗਾਂ ਕਾਰਣ ਹੀ ਸੰਭਵ ਹੁੰਦੀਆਂ ਹਨ। ਅਪ੍ਰਤੱਖ ਰੂਪ ਵਿਚ ਸਾਹ ਦੀ ਨਾਲੀ ਅਤੇ ਫੇਫੜੇ ਇਸ ਦੀ ਸਹਾਇਤਾ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਗਲੇ ਦੀ ਨਾਲਿਕਾ ਦੀ ਭਿੰਨਤਾ ਅਨੁਸਾਰ ਹੀ ਆਵਾਜ਼ ਭਿੰਨਤਾ ਅਤੇ ਹੋਰਨਾਂ ਨਾਲ ਵੱਖਰੇਵਾਂ ਗ੍ਰਹਿਣ ਕਰਦੀ ਹੈ।

ਧੁਨੀ ਉਚਾਰਣ ਵੇਲੇ ਪੇਟ ਅਤੇ ਫੇਫੜਿਆਂ ਦੇ ਸਨਾਯੂ ਅਤੇ ਪਸਲੀਆਂ ਦੇ ਅੱਗੇ ਪਿਛੇ ਵਾਲੇ ਸਨਾਯੂਆਂ ਦੇ ਤਨਾਓ ਦਾ ਸੰਤੁਲਨ ਹੋਣਾ ਜ਼ਰੂਰੀ ਹੈ। ਇਹ ਵੀ ਜ਼ਰੂਰੀ ਹੈ ਕਿ ਮੋਢੇ, ਗਰਦਨ ਅਤੇ ਛਾਤੀ ਦੇ ਸਨਾਯੂ ਕ੍ਰਿਆਰਹਿਤ ਹੋਣ ਅਤੇ ਜੀਭ ਨੂੰ ਮੁਕਤ ਸਥਿਤੀ ਵਿਚ ਰਖਿਆ ਜਾਵੇ। ਧੁਨੀ ਉਤਪਾਦਕ ਪੇਸ਼ੀਆਂ ਮਹੀਨ ਧਾਗੇ ਵਰਗੀਆਂ ਹੁੰਦੀਆਂ ਹਨ। ਤਨਾਅ ਨਾਲ ਉਹ ਆਪਸ ਵਿਚ ਖਿਚ ਜਾਂਦੀਆਂ ਹਨ ਅਤੇ ਹਵਾ ਦੇ ਆਉਣ ਜਾਣ ਨੂੰ ਨਿਯਮਿਤ ਕਰਦੀਆਂ ਹਨ। ਗਲੇ ਵਿਚ 'ਕਰੀਕੋ ਥਾਇਰਾਇਡ' ਅਤੇ 'ਐਰਿਟੇਨਾਈਡ' ਨਾਮਕ ਪੇਸ਼ੀਆਂ ਹੁੰਦੀਆਂ ਹਨ ਅਤੇ ਇਹ ਦੋਵੇਂ ਪੇਸ਼ੀਆਂ 'ਥਾਇਰੋਐਰਿਟੇਨਾਈਡ' ਨਾਮਕ ਹੋਰ ਪੇਸ਼ੀ ਦੁਆਰਾ ਹੀ ਫੈਲਦੀਆਂ ਜਾਂ ਸੁੰਗੜਦੀਆਂ ਹਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਪੇਸ਼ੀਆਂ ਦਾ ਤਨਾਅ ਹੀ ਆਵਾਜ਼ ਦਾ ਉਚਾਪਣ ਤੇ ਨੀਵਾਂਪਣ ਨਿਰਧਾਰਤ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਗਲੇ, ਮੂੰਹ, ਨੱਕ ਅਤੇ ਫੇਫੜਿਆਂ ਦੀਆਂ ਖੋਖਲੀਆਂ ਰਾਹੀਂ ਆਵਾਜ਼ ਵਿਚ ਗੂੰਜ ਉਤਪੰਨ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਖੋਖਲੀਆਂ ਦਾ ਆਕਾਰ ਸੁਰਾਂ ਦੇ ਉਚਾਰਣ ਨਾਲ ਬਦਲਦਾ ਰਹਿੰਦਾ ਹੈ।

ਸਵਰ ਸਾਧਨਾ ਦੀ ਕਮੀ ਅਤੇ ਆਵਾਜ਼ ਨਿਕਾਸ ਦੀ ਸਹੀ ਤਕਨੀਕ ਦੀ ਘਾਟ ਕਰਕੇ ਪੇਸ਼ੀਆਂ ਅਤੇ ਸਨਾਯੂਆਂ ਦਾ ਉਪਰੋਕਤ ਤਾਲਮੇਲ ਸੁਚਾਰੂ ਗਤੀ ਗ੍ਰਹਿਣ ਨਹੀਂ ਕਰਦਾ। ਸੀਨੇ ਤੇ ਜ਼ੋਰ ਪੈਣ ਕਾਰਨ ਜਬੜਾ, ਗਰਦਨ ਅਤੇ ਛਾਤੀ ਦੇ ਸਨਾਯੂ ਖਿਚ ਜਾਂਦੇ ਹਨ ਜਿਸ ਕਰਕੇ ਗਲੇ ਦੇ ਸਨਾਯੂ ਸੁਰ ਉਤਪਤੀ ਦਾ ਕਾਰਜ ਠੀਕ ਢੰਗ ਨਾਲ ਨਹੀਂ ਨਿਭਾਉਂਦੇ। ਨਤੀਜੇ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਗਾਇਕ ਮੂੰਹ ਅਤੇ ਗਲੇ ਦੇ ਸਨਾਯੂਆਂ ਦੀ ਸਹਾਇਤਾ ਨਾਲ ਕੰਠ ਨੂੰ ਦਬਾ ਕੇ ਆਵਾਜ਼ ਕੱਢਣ ਦਾ ਯਤਨ ਕਰਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਗਲਤ ਕ੍ਰਿਆ ਹੋਣ ਕਰਕੇ ਆਪਣੀ ਆਵਾਜ਼ ਖਰਾਬ ਕਰ ਬੈਠਦਾ ਹੈ।

ਕੰਠ ਸਾਧਨਾ ਲਈ ਖਰਜ ਸਾਧਨਾ ਨੂੰ ਅਤਿ-ਉੱਤਮ ਮੰਨਿਆ ਗਿਆ ਹੈ। ਸੂਰਜ ਨਿਕਲਣ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਤਾਨਪੂਰੇ ਨਾਲ ਮੰਦਰ ਸਪਤਕ ਦੀ ਸਾਧਨਾ ਅਤੇ ਖੁੱਲਾ ਜ਼ੋਰਦਾਰ ਸਪਸ਼ਟ ਉਚਾਰਣ ਲਾਭਦਾਇਕ ਹੈ। ਮੰਦਰ ਸਾਧਨਾ ਨਾਲ ਗਲੇ ਅਤੇ ਮੂੰਹ ਤੇ ਜ਼ੋਰ ਨਾ ਪੈ ਕੇ ਨਾਭੀ-ਤੰਤਰ ਤਰੰਗਿਤ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਗਲਾ, ਕੰਠ, ਹੋਠ ਅਤੇ ਮੂੰਹ ਦੇ ਸਨਾਯੂਆਂ ਨੂੰ ਮੁਕਤ ਛੱਡ ਕੇ ਵਧ ਤੋਂ ਵਧ ਗਹਿਰਾਈ ਵਾਲੀ ਆਵਾਜ਼ ਦੀ ਸੁਯੋਗ ਮਿਹਨਤ ਅਤੇ ਆਦਤ ਕੁਝ ਸਮੇਂ ਬਾਅਦ ਹੀ ਰੰਗ ਲਿਆਉਣਾ ਸ਼ੁਰੂ ਕਰ ਦਿੰਦੀ ਹੈ। ਖਰਜ ਅਭਿਆਸ ਨਾਲ ਆਵਾਜ਼ ਪੁਸ਼ਟ ਅਤੇ ਮਧੁਰ ਤਾਂ ਬਣਦੀ ਹੀ ਹੈ, ਦਿਮਾਗ ਦੀਆਂ ਨਾੜੀਆਂ ਮਜ਼ਬੂਤ ਹੋ ਜਾਂਦੀਆਂ ਹਨ, ਸਾਹ ਲੰਬਾ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਫੇਫੜੇ ਤਾਕਤਵਰ ਹੋ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਗਾਇਨ ਵੇਲੇ ਗਾਇਕ ਦੇ ਬੈਠਣ ਦੀ ਮੁਦਰਾ ਵੀ ਉਚਿਤ ਹੋਣੀ ਚਾਹੀਦੀ ਹੈ। ਗਾਇਕ ਨੂੰ ਬਿਲਕੁਲ ਸਿੱਧਾ ਬੈਠਣਾ ਚਾਹੀਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਰੀੜ੍ਹ ਦੀ ਹੱਡੀ ਬਿਲਕੁਲ ਸਿੱਧੀ ਰਹਿਣੀ ਚਾਹੀਦੀ ਹੈ। ਮੋਢਿਆਂ ਦਾ ਭਾਰ ਅੱਗੇ ਛਾਤੀ ਤੇ ਨਹੀਂ ਪੈਣਾ ਚਾਹੀਦਾ। ਇਸ ਮੁਦਰਾ ਵਿਚ ਉਚਿਤ ਸਾਹ ਕ੍ਰਿਆ ਰਾਹੀਂ ਆਵਾਜ਼ ਮੁਕਤ ਅਤੇ ਗਹਿਰੀ ਨਿਕਲ ਸਕਦੀ ਹੈ। ਰੰਗ ਮੰਚੀ ਅਤੇ ਲੋਕ ਗਾਇਕ ਉੱਚੇ ਅਤੇ ਸਾਫ ਸੁਰ ਵਿਚ ਗਾ ਲੈਂਦੇ ਹਨ ਕਿਉਂਕਿ ਖੜੇ ਰਹਿਣ ਨਾਲ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਸਾਹ ਕ੍ਰਿਆ ਆਸਾਨ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਪਰ ਗਾਇਕ ਲਈ ਉਚਿਤ ਅਭਿਆਸ ਦੀ ਲੋੜ ਹੈ।

ਗਾਇਨ ਪ੍ਰਸਤੁਤੀਕਰਣ ਵੇਲੇ ਹਥਾਂ ਦਾ ਮਟਕਾਉਣਾ, ਝੁਲਾਉਣਾ, ਗਰਦਨ ਨੂੰ ਝਟਕਾਉਣਾ,

ਸ਼ਰੀਰ ਦੇ ਜ਼ੋਰ ਨਾਲ ਗਾਉਣਾ ਆਦਿ ਅਵਗੁਣਾਂ ਤੋਂ ਬਚਣਾ ਚਾਹੀਦਾ ਹੈ। ਕਈ ਵਿਦਿਆਰਥੀ ਅਤੇ ਗਾਇਕ ਇਨ੍ਹਾਂ ਕ੍ਰਿਆਵਾਂ ਬਗੈਰ ਆਲਾਪ ਤਾਨ ਨਹੀਂ ਕਰ ਸਕਦੇ। ਇਸ ਦਾ ਕਾਰਣ ਇਹ ਹੈ ਕਿ ਉਨਾਂ ਨੇ ਆਪਣੇ ਮੋਢੇ ਅਤੇ ਗਰਦਨ ਦੇ ਸਨਾਯੂ ਲਚੀਲੇ ਰੱਖਣ ਦੀ ਕੋਸ਼ਿਸ਼ ਨਹੀਂ ਕੀਤੀ।

ਨਕਲੀ ਆਵਾਜ਼ ਦੇ ਪ੍ਰਤੀ ਨਵੀਨ ਗਾਇਕਾਂ ਦੀ ਰੁਚੀ ਵਧ ਰਹੀ ਹੈ ਜੋ ਬਹੁਤ ਹਾਨੀਕਾਰਕ ਹੈ। ਅਜਿਹਾ ਮਾਈਕ੍ਰੋਫੋਨ ਦੀ ਈਜਾਦ ਕਰਕੇ ਵੀ ਸੰਭਵ ਹੋ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਗੁਣਗੁਨਾਉਣ ਵਰਗੀ ਨਕਲੀ ਆਵਾਜ਼ ਹੀ ਮਧੁਰ ਸਮਝੀ ਜਾਣ ਲਗ ਪਈ ਹੈ। ਸਿਨੇਮਾ ਵਿਚ ਇਸ ਪ੍ਰਣਾਲੀ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਹੋਣ ਕਰਕੇ ਇਹ ਢੰਗ ਆਧੁਨਿਕ ਯੁਵਕਾਂ ਅਤੇ ਯੁਵਤੀਆਂ ਦੇ ਕੰਠ ਤੇ ਆਪਣਾ ਅਧਿਕਾਰ ਜਮਾ ਬੈਠਾ ਹੈ। ਸਹਿਜ, ਸੁੰਦਰ ਅਤੇ ਅਸਲੀ ਆਵਾਜ਼ ਦੇ ਨਿਕਾਸ ਲਈ ਉਨਾਂ ਦਾ ਕੰਠ ਅਭਿਅਸਤ ਨਹੀਂ ਰਹਿੰਦਾ। ਉਚਿਤ ਇਹ ਹੈ ਕਿ ਸੁਯੋਗ ਗੁਰੂ ਦੇ ਮਾਰਗ ਦਰਸ਼ਨ ਵਿਚ ਹੀ ਸਵਰ ਸਾਧਨਾ ਕੀਤੀ ਜਾਵੇ। ਘਰਾਣਾ ਪ੍ਰਥਾ ਅਧੀਨ ਸ਼ਿਸ਼ ਆਪਣੇ ਘਰਾਣੇ ਦੀ ਗਾਇਕੀ ਅਤੇ ਸੁਰ ਲਗਾਉਣ ਦਾ ਢੰਗ ਗੁਰੂ ਦੇ ਦੱਸੇ ਅਨੁਸਾਰ ਹੀ ਕਰਦੇ ਸਨ ਪਰ ਅਜੋਕੇ ਯੁਗ ਵਿਚ ਗਾਇਕ ਬਗੈਰ ਸਾਧਨਾ ਤੋਂ ਸੰਗੀਤ ਕਲਾ ਵਿਚ ਮਾਹਰ ਹੋ ਜਾਣਾ ਚਾਹੁੰਦੇ ਹਨ ਅਤੇ ਕਿਤਾਬਾਂ ਵਿਚੋਂ ਸੰਗੀਤ ਸਿੱਖ ਕੇ ਵਾਹਵਾਹੀ ਖਟਣਾ ਚਾਹੁੰਦੇ ਹਨ ਜੋ ਨਿਯਮਿਤ ਅਭਿਆਸ ਅਤੇ ਯੋਗ ਮਾਰਗ ਦਰਸ਼ਨ ਤੋਂ ਬਿਨਾਂ ਸੰਭਵ ਨਹੀਂ ਹੈ।

ਗੁਣੀ ਸੰਗੀਤਕਾਰਾਂ ਦੀ ਸੰਗਤ ਅਤੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਆਵਾਜ਼ ਦਾ ਅਧਿਐਨ ਕਰਕੇ ਅਭਿਆਸ ਵੇਲੇ ਆਪਣੀ ਆਵਾਜ਼ ਵਿਚ ਲਗਾਤਾਰ ਸੁਧਾਰ ਲਿਆਉਣ ਦੀ ਕੋਸ਼ਿਸ਼ ਅਤਿਅੰਤ ਲੋੜੀਂਦੀ ਹੈ। ਅਣਥੱਕ ਅਭਿਆਸ ਨਾਲ ਕਈ ਸ਼ਾਗਿਰਦ ਆਪਣੀ ਆਵਾਜ਼ ਨੂੰ ਢਾਲ ਕੇ ਹੂ-ਬ-ਹੂ ਆਪਣੇ ਗੁਰੂ ਵਰਗੀ ਬਣਾ ਲੈਂਦੇ ਹਨ। ਗਾਇਨ ਸ਼ੈਲੀ ਦੇ ਪੇਚੀਦਗੀ ਦਾ ਅਧਿਐਨ, ਆਵਾਜ਼ ਦਾ ਸਹੀ ਲਗਾਓ ਅਤੇ ਕ੍ਰਮਿਕ ਤਿਆਰੀ ਨਾਲ ਗੁਰੂ ਦਾ ਸਹੀ ਅਨੁਕਰਣ ਕਰ ਪਾਉਣਾ ਸੰਭਵ ਹੋ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਕਾਰਨਾਂ ਕਰਕੇ ਹੀ ਕਿਸੇ ਘਰਾਣੇ ਦੀ ਪਰਖ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਤੇ ਪਰੰਪਰਾ ਕਾਇਮ ਰਹਿੰਦੀ ਹੈ। ਉਸਤਾਦ ਅਮੀਰ ਖਾਂ ਦੇ ਸ਼ਿਸ਼ ਪੰਡਤ ਅਮਰ ਨਾਥ ਅਤੇ ਫੈਆਜ਼ ਖਾਂ ਸਾਹਿਬ ਦੇ ਸ਼ਿਸ ਸਰਦਾਰ ਸੋਹਨ ਸਿੰਘ ਹੁਰਾਂ ਨੇ ਆਪਣੇ ਗੁਰੂ ਦੀ ਆਵਾਜ਼ ਨੂੰ ਇੰਨ ਬਿੰਨ ਆਪਣੇ ਗਲੇ ਵਿਚ ਉਤਾਰ ਲਿਆ ਸੀ। ਯੋਗ ਸਾਧਨਾ ਨਾਲ ਵੀ ਕੰਠ ਧਰਮ ਵਿਚ ਫੇਰ-ਬਦਲ ਸੰਭਵ ਹੈ ਅਤੇ ਸਾਧਾਰਣ ਆਵਾਜ਼ ਵੀ ਦਿਲ ਟੁੰਬਵੀਂ ਆਵਾਜ਼ ਵਿਚ ਰੂਪਾਂਤਰਿਤ ਹੋ ਸਕਦੀ ਹੈ।

ਸਵਰ ਸਾਧਨਾ ਲਈ ਨਿਮਨਲਿਖਿਤ ਗਲਾਂ ਵੱਲ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਧਿਆਨ ਦੇਣ ਦੀ ਜ਼ਰੂਰਤ ਹੈ—

1. ਸਵਰ ਸਾਧਨਾ ਦਾ ਉਚਿਤ ਸਮਾਂ ਪ੍ਰਭਾਤ ਵੇਲਾ ਹੈ। ਸੂਰਜ ਨਿਕਲਣ ਵੇਲੇ ਤਕ ਅਭਿਆਸ ਸਮਾਪਤ ਕਰ ਲੈਣਾ ਚਾਹੀਦਾ ਹੈ।
2. ਭੋਜਨ ਖਾਣ ਤੋਂ ਤੁਰੰਤ ਬਾਅਦ ਅਭਿਆਸ ਨਹੀਂ ਕਰਨਾ ਚਾਹੀਦਾ।
3. ਸਾਧਨਾ ਸਮੇਂ ਦਿਮਾਗ ਅਤੇ ਸ਼ਰੀਰ ਤੰਦਰੁਸਤ ਹੋਣ, ਕਿਸੇ ਵੀ ਤਰਾਂ ਦੀ ਮਾਨਸਿਕ ਪਰੇਸ਼ਾਨੀ ਵਿਚ ਕੀਤਾ ਅਭਿਆਸ ਬੇਕਾਰ ਹੈ।
4. ਸਾਧਕ ਨੂੰ ਅੱਛੀ ਸੰਤੁਲਿਤ ਖੁਰਾਕ ਲੈਣੀ ਵੀ ਲਾਜ਼ਮੀ ਹੈ। ਬਹੁਤ ਠੰਢੀਆਂ ਅਤੇ ਬਹੁਤੀਆਂ ਗਰਮ ਚੀਜਾਂ, ਜ਼ਿਆਦਾ ਮਿਰਚ, ਖਟਾਈ ਅਤੇ ਨਸ਼ੇ ਆਦਿ ਤੋਂ ਪਰਹੇਜ਼ ਕਰਨਾ ਚਾਹੀਦਾ ਹੈ।
5. ਅਭਿਆਸ ਹਮੇਸ਼ਾ ਤਾਨਪੂਰੇ ਨਾਲ ਕਰੋ, ਆਰੰਭਕ ਦਿਨਾਂ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਹਾਰਮੋਨੀਅਮ ਪ੍ਰਯੋਗ ਵਿਚ ਨਾ ਲਿਆਓ।
6. ਸਵੇਰ ਵੇਲੇ ਦਾ ਖਰਜ ਅਭਿਆਸ ਅਤਿ ਜਰੂਰੀ ਹੈ। ਮੰਦਰ ਸਪਤਕ ਵਿਚ ਗਲੇ ਉਪਰ ਜ਼ੋਰ ਪਾਏ ਬਗੈਰ ਆਪਣੀ ਸਮਰੱਥਾ ਮੁਤਾਬਕ ਵੱਧ ਤੋਂ ਵੱਧ ਨੀਵੀਂ ਆਵਾਜ਼ ਲਗਾਉਣੀ ਚਾਹੀਦੀ ਹੈ।
7. ਸਵੇਰ ਵੇਲੇ ਲੰਬੇ ਲੰਬੇ ਸਵਰਾਂ ਦਾ ਉਚਾਰਣ ਜ਼ਰੂਰੀ ਹੈ। ਕਿਸੇ ਵੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੀ ਤੇਜ਼ੀ ਘਾਤਕ ਹੈ।

8. ਸਵਰ ਵਿਚ ਸਥਿਰਤਾ ਲਿਆਉਣ ਲਈ ਸਹੀ ਮਾਤਰਾ ਅਤੇ ਸਹੀ ਗਤੀ ਵਿਚ ਸਾਹ ਦਾ ਅਭਿਆਸ ਲੋੜੀਂਦਾ ਹੈ।
9. ਸਦਾਚਾਰ, ਬ੍ਰਹਮਚਾਰਿਅ ਦਾ ਪਾਲਨ ਅਤੇ ਪ੍ਰਾਣਾਯਾਮ ਦਾ ਅਭਿਆਸ ਗਾਇਕ ਲਈ ਅਤਿਅੰਤ ਲਾਭਦਾਇਕ ਹੈ।
10. ਸਵਰ ਅਭਿਆਸ ਇਕ ਇਕ ਸੁਰ ਤੇ ਨਿਆਸ ਕਰਕੇ ਅੱਗੇ ਵਧਣਾ ਚਾਹੀਦਾ ਹੈ। ਬਹੁਤ ਜਲਦੀ ਤਾਰ ਸਪਤਕ ਵੱਲ ਰੁਝਾਨ ਨਹੀਂ ਕਰਨਾ ਚਾਹੀਦਾ।
11. ਮੰਦਰ ਸਪਤਕ ਦੇ ਅਭਿਆਸ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਮੱਧ ਅਤੇ ਤਾਰ ਸਪਤਕ ਦਾ ਅਭਿਆਸ ਵੀ ਜ਼ਰੂਰੀ ਹੈ ਜਿਸ ਨਾਲ ਆਵਾਜ਼ ਦਾ ਲਚੀਲਾਪਣ ਬਰਕਰਾਰ ਰਹਿੰਦਾ ਹੈ।
12. ਸਵਰ ਸੱਚਾ ਅਤੇ ਤੇਲ ਦੀ ਧਾਰ ਵਾਂਗੂੰ ਸਿੱਧਾ ਲਗਾਉਣਾ ਚਾਹੀਦਾ ਹੈ। ਉਤਰਿਆਂ ਜਾਂ ਚੜ੍ਹਿਆ ਸਵਰ ਅਤੇ ਅਣਚਾਹਿਆ ਆਂਦੋਲਨ ਜਾਂ ਕੰਪਨ ਆਵਾਜ਼ ਦੇ ਅਵਗੁਣ ਹਨ।
13. ਸਵਰਾਂ ਤੇ ਕਾਬੂ ਪਾਉਣ ਲਈ ਅਲੰਕਾਰਾਂ ਦਾ ਅਭਿਆਸ ਸਹਾਈ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਅਲੰਕਾਰ ਪਹਿਲਾਂ ਸਰਗਮ ਵਿਚ ਅਤੇ ਬਾਅਦ ਵਿਚ ਆਕਾਰ ਵਿਚ ਗਾਉਣੇ ਚਾਹੀਦੇ ਹਨ।
14. ਅਭਿਆਸ ਕ੍ਰਮ ਸੰਤੁਲਿਤ ਹੋਵੇ, ਬਹੁਤ ਘੱਟ ਤੇ ਬਹੁਤ ਜ਼ਿਆਦਾ ਅਭਿਆਸ ਵੀ ਹਾਨੀਕਾਰਕ ਹੈ। ਦੇਰ ਤਕ ਜਾਗਣਾ, ਉਨੀਂਦੇ ਰਹਿਣਾ ਜਾਂ ਚਿਲਾਉਣਾ ਆਵਾਜ਼ ਨੂੰ ਖਰਾਬ ਕਰਦੇ ਹਨ।

ਕੰਠ ਸਾਧਨਾ ਦਾ ਵਿਸ਼ਾ ਅਣਗੌਲਿਆ ਹੋਣ ਕਰਕੇ ਸੰਗੀਤ ਸਾਧਕਾਂ ਨੂੰ ਇਸ ਬਾਰੇ ਸਹੀ ਜਾਣਕਾਰੀ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦੀ ਪਰ ਅੱਜ ਕੱਲ੍ਹ ਪੱਛਮੀ ਦੇਸ਼ਾਂ ਦੀ ਦੇਖਾ ਦੇਖੀ ਭਾਰਤ ਵਿਚ ਵੀ ਇਸ ਵਿਸ਼ੇ ਵਲ ਧਿਆਨ ਦਿੱਤਾ ਜਾ ਰਿਹਾ ਹੈ ਅਤੇ ਗੋਸ਼ਠੀਆਂ ਸੈਮੀਨਾਰਾਂ ਰਾਹੀਂ ਵੀ ਕੰਠ ਸਾਧਨਾ ਦੇ ਮਹੱਤਵ ਵਲ ਧਿਆਨ ਖਿਚਿਆ ਜਾ ਰਿਹਾ ਹੈ।

ਤਾਲ ਅਤੇ ਇਸ ਦਾ ਮਹੱਤਵ

ਲੈਅ ਸੰਪੂਰਣ ਜਗਤ ਦਾ ਆਧਾਰ ਹੈ ਜੋ ਸਾਰੇ ਭੌਤਿਕ ਪਦਾਰਥਾਂ ਵਿਚ ਕਿਸੇ ਨਾ ਕਿਸੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਪਾਈ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਬਿਨਾ ਲੈਅ ਤੋਂ ਜੀਵਨ ਦੀ ਕਲਪਨਾ ਅਸੰਭਵ ਹੈ। ਹਰ ਵਸਤੂ ਦੇ ਜਨਮ ਦੇ ਨਾਲ ਹੀ ਉਸ ਵਿਚ ਕਾਲ ਦਾ ਮਿਸ਼ਰਣ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਇਹੀ 'ਕਾਲ (ਸਮਾਂ) ਜਦੋਂ ਬਰਾਬਰ ਗਤੀ ਵਿਚ ਚਲਦਾ ਹੈ ਤਾਂ ਅਸੀਂ ਉਸ ਨੂੰ ਲੈਅ ਕਹਿ ਦਿੰਦੇ ਹਾਂ।' ਪ੍ਰਾਣੀਆਂ ਦੇ ਦਿਲ ਦੀ ਧੜਕਨ ਤੋਂ ਲੈ ਕੇ ਪਰਕਿਰਤੀ ਦੇ ਹਰ ਕਿਰਿਆ-ਕਲਾਪ ਵਿਚ ਲੈਅ ਦਾ ਪਸਾਰਾ ਹੈ। ਸੂਰਜ ਅਤੇ ਧਰਤੀ ਵਿਚਲੀ ਲੈਅ ਜੇ ਡਗਮਗਾ ਜਾਏ ਤਾਂ ਉਸ ਪਰਲੋਂ ਦੀ ਸਥਿਤੀ ਦਾ ਅਨੁਮਾਨ ਸਹਿਜੇ ਹੀ ਲਗਾਇਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਇਹ ਨਿਸ਼ਚਿਤ ਗਤੀ ਹੀ ਸਮਸਤ ਕ੍ਰਿਆਵਾਂ ਦਾ ਆਧਾਰ ਹੈ। ਮਨੁੱਖ ਦੀ ਬੋਲਚਾਲ, ਉਠਣ ਬੈਠਣ, ਸਾਹ ਲੈਣ ਅਤੇ ਸੌਣ ਜਾਗਣ ਵਿਚ ਇਕ ਅਪ੍ਰਤੱਖ ਲੈਅ ਹੈ। ਇਹ ਲੈਅ ਹੀ ਜੀਵਨ ਹੈ, ਪ੍ਰਵਾਹ ਹੈ ਤੇ ਚੇਤੰਨ ਸ਼ਕਤੀ ਹੈ।

ਸੰਗੀਤ ਕਲਾ ਦੇ ਦੋ ਆਧਾਰ ਸਤੰਭ ਸਵਰ ਅਤੇ ਲੈਅ ਹਨ। ਇਹ ਦੋਵੇਂ ਇਸ ਵਿਦਿਆ ਦੇ ਪੈਰ ਹਨ, ਕਿਸੇ ਇਕ ਬਿਨਾ ਇਹ ਲੰਗੜੀ ਹੈ। ਸਵਰ ਉਤਪਤੀ ਦੇ ਨਾਲ ਹੀ ਉਸ ਦੇ ਕਾਲ ਅਰਥਾਤ ਲੈਅ ਦੀ ਉਤਪਤੀ ਹੋ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ਅਤੇ ਇਹੀ ਲੈਅ ਸਵਰ ਨੂੰ ਆਪਣੇ ਬੰਧਨ ਵਿਚ ਬੰਨ੍ਹ ਕੇ ਉਸ ਨੂੰ ਰੰਜਕਤਾ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਪ੍ਰਕਿਰਤੀ ਅਤੇ ਮਨੁੱਖ ਦੀ ਲੈਅ ਵਿਚ ਬਹੁਤ ਅੰਤਰ ਹੈ। ਸੂਰਜ ਚੰਦ ਆਦਿ ਗ੍ਰਹਿਆਂ ਵਿਚ ਇਹ ਨਿਰੰਤਰ ਗਤੀ ਹੈ ਪਰ ਮਨੁੱਖ ਰਾਹੀਂ ਉਤਪੰਨ ਗਤੀ ਨੂੰ ਲੋੜ ਅਨੁਸਾਰ ਬਦਲਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਜਿਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਲੋਹੇ ਵਿਚ ਬਿਜਲੀ ਦੇ ਪ੍ਰਵੇਸ਼ ਨਾਲ ਉਸ ਵਿਚ ਚੁੰਬਕੀ ਸ਼ਕਤੀ ਪੈਦਾ ਹੋ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ਉਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਹੀ ਲੈਅ ਰਾਹੀਂ ਸਵਰ ਵਿਚ ਸ਼ਕਤੀ, ਖਿੱਚ ਅਤੇ ਮਧੁਰਤਾ ਪੈਦਾ ਹੋ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ਜਿਸ ਨਾਲ ਸਵਰ ਦਾ ਆਨੰਦ ਦੁੱਗਣਾ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।

ਲੈਅ ਤਾਲ ਦੀ ਜਨਨੀ ਹੈ। ਤਾਲ ਅਤੇ ਤਾਲ ਵਾਲੇ ਸਾਜਾਂ ਦੀ ਪਰੰਪਰਾ ਪ੍ਰਾਚੀਨ ਕਾਲ ਤੋਂ ਚਲੀ ਆ ਰਹੀ ਹੈ। ਵੈਦਿਕ ਕਾਲ ਵਿਚ ਵੀ ਤਾਲ ਸਾਜ਼ਾਂ (ਅਵਨੱਧ ਸਾਜ਼ਾਂ) ਦਾ ਜ਼ਿਕਰ ਮਿਲਦਾ ਹੈ। ਉਪਨਿਸ਼ਦ, ਰਾਮਾਇਣ ਅਤੇ ਮਹਾਭਾਰਤ ਆਦਿ ਵਿਚ ਵੀ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਉਲੇਖ ਹੈ। ਉਸ ਸਮੇਂ ਧਰਤੀ ਵਿਚ ਟੋਆ ਪੁੱਟ ਕੇ, ਉਸ ਉਪਰ ਚਮੜਾ ਚੜ੍ਹਾ ਕੇ ਤਾਲ ਦੇਣ ਦਾ ਕੰਮ ਲੈ ਲਿਆ ਜਾਂਦਾ ਸੀ। ਅਜੋਕੇ ਯੁਗ ਵਿਚ ਵੀ ਸੰਗੀਤ ਦੀ ਕੋਈ ਮਹਿਫਲ ਅਵਨੱਧ ਸਾਜਾਂ ਤੋਂ ਬਿਨਾਂ ਸੰਪੂਰਣ ਨਹੀਂ ਕਹੀ ਜਾ ਸਕਦੀ।

ਜੇ ਬਿਨਾਂ ਤਾਲ ਦੇ ਲੈਅ ਚਲਦੀ ਰਹੇ ਤਾਂ ਸੰਭਵ ਹੈ, ਸਰੋਤੇ ਉਸ ਤੋਂ ਉਕਤਾ ਜਾਣ। ਇਸ ਲਈ ਲੈਅ ਨੂੰ ਸੰਗੀਤ ਉਪਯੋਗੀ ਬਣਾਉਣ ਲਈ ਰੰਜਕਤਾ ਦੇ ਮਨੋਰਥ ਨਾਲ ਉਸ ਨੂੰ ਇਕ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਨਿਯਮਤ ਚੱਕਰ ਵਿਚ ਬੰਨ੍ਹ ਦਿਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ, ਉਸ ਮਾਪਕ ਚੱਕਰ ਨੂੰ ਸੰਗੀਤਕਾਰਾਂ ਨੇ ਤਾਲ ਦਾ ਨਾਮ ਦਿੱਤਾ ਹੈ। ਇਹ ਲੈਅ ਪਹਿਲਾਂ ਮਾਤਰਾ ਅਤੇ ਮਾਤਰਾਵਾਂ ਤੋਂ ਤਾਲ ਦਾ ਸਰੂਪ ਗ੍ਰਹਿਣ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਤਾਲਾਂ ਵਿਚ ਵਿਭਾਗ, ਤਾਲੀ ਅਤੇ ਖਾਲੀ ਦੀ ਜਗ੍ਹਾ ਨਿਸ਼ਚਤ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਜਿਥੇ ਇਸ ਵੰਡ ਨਾਲ ਗਾਇਕ ਵਾਦਕ ਨੂੰ ਸੁਵਿਧਾ ਹੋਈ, ਉਥੇ ਆਨੰਦ ਵਿਚ ਵੀ ਵਾਧਾ ਹੋਇਆ। ਸੰਗੀਤ ਰੂਪੀ ਸ਼ਰੀਰ ਵਿਚ ਤਾਲ ਅਸਥੀਪਿੰਜਰ ਵਾਂਗ ਹੈ। ਜਿਵੇਂ ਬਿਨਾ ਪਿੰਜਰ ਦੇ ਸ਼ਰੀਰ ਵਿਚ ਸਥਿਰਤਾ ਸੰਭਵ ਨਹੀਂ ਹੈ, ਉਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਤਾਲ ਤੋਂ ਬਿਨਾਂ ਰਾਗ ਜਾਂ ਨਰਿੱਤ ਕੇਵਲ ਉਨਮਾਦ ਹੀ ਲੱਗੇਗਾ।

ਮਨੁੱਖੀ ਜਿੰਦਗੀ ਵਿਚ ਜਿਵੇਂ ਕਾਰਜ ਅਤੇ ਆਰਾਮ ਦੀ ਸਮਾਨ ਮਹੱਤਤਾ ਹੈ ਉਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਸਵਰ ਨੂੰ ਗਤੀ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਕੇ ਉਚਿਤ ਸਮੇਂ ਤੇ ਵਿਸ਼ਰਾਂਤੀ ਦੇਣਾ ਅਤਿ ਜ਼ਰੂਰੀ ਹੈ ਜਿਸ ਨਾਲ ਰਾਗ ਵਿਚ ਖੜੋਤ ਨਹੀਂ ਆਉਂਦੀ। ਵਿਸ਼ਰਾਂਤੀ ਨਾਲ ਹੀ ਹੋਰ ਸਵਰਾਂ ਨੂੰ ਸੋਚਣ ਲਈ ਕਲਪਨਾ ਦੀ ਉਤਪਤੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਇਹੀ ਨਿਯਮ ਤਾਲ ਦੀ ਖਾਲੀ ਅਤੇ ਭਰੀ ਵਿਚ ਹੈ। ਖਾਲੀ ਦਾ ਸਥਾਨ ਇਸ਼ਾਰਾ ਕਰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਸਵਰ ਦੀ ਸ਼ਕਤੀ ਸੰਚਿਤ ਕੀਤੀ ਜਾਵੇ ਅਤੇ ਉਸ ਦੇ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਲਈ ਮਾਰਗ ਲੱਭਿਆ ਜਾਵੇ ਤਾਂ ਜੋ ਸਮ ਤੇ ਆਉਣ ਲਈ ਉਤਸੁਕਤਾ ਦੀ ਸਥਿਤੀ ਦੀ ਸਿਰਜਣਾ ਕੀਤੀ ਜਾ ਸਕੇ। ਤਾਲ ਵਿਚ ਸਮ ਅਤੇ ਖਾਲੀ ਸਥਾਨਾਂ ਨੂੰ ਅਤਿਅੰਤ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਸਥਾਨ ਹਾਸਲ ਹੈ। ਸਮ ਨੂੰ ਪ੍ਰਬਲ ਬਣਾਉਣ ਲਈ ਹੀ ਖਾਲੀ ਦਾ ਵਿਧਾਨ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਖਾਲੀ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਸਮ ਵਿਚ ਮਿਲਣ ਦਾ ਆਨੰਦ ਵਿਸਮਾਦੀ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਸਮ ਸਥਾਨ ਤੇ ਆ ਕੇ ਸਵਰ, ਲੈਅ, ਕਲਪਨਾ, ਉਤਸੁਕਤਾ ਅਤੇ ਸਰੋਤੇ ਦੀ ਮਨੋਸਥਿਤੀ ਆਦਿ ਤੱਤਾਂ ਦੀ ਇਕਰੂਪਤਾ ਨਾਲ ਆਨੰਦ ਆਪਣੀ ਚਰਮ ਸੀਮਾ ਗ੍ਰਹਿਣ ਕਰਦਾ ਹੈ।

ਹਰ ਇਕ ਤਾਲ ਦੇ ਕੁਝ ਨਿਸ਼ਚਤ ਬੋਲ, ਤਾਲੀ, ਖਾਲੀ ਅਤੇ ਮਾਤਰਾਵਾਂ ਹੁੰਦੀਆਂ ਹਨ ਜਿੰਨਾਂ ਦੀ ਸਹਾਇਤਾ ਨਾਲ ਗਾਇਨ ਵਾਦਨ ਨੂੰ ਨਿਸ਼ਚਤ ਗਤੀ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਕੇ ਉਸ ਨੂੰ ਮਾਪਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਤਾਲ ਹਿੰਦੁਸਤਾਨੀ ਸੰਗੀਤ ਦੀ ਨਿਜੀ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ਤਾ ਹੈ। ਪੱਛਮੀ ਸੰਗੀਤ ਵਿਚ ਕੇਵਲ ਲੈਅ ਦਿਖਾਈ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਤਾਲ ਵਰਗੀ ਕੋਈ ਚੀਜ਼ ਉਸ ਸੰਗੀਤ ਵਿਚ ਨਹੀਂ ਹੈ। ਹਿੰਦੁਸਤਾਨੀ ਸਰੋਤੇ ਤਾਂ ਗਾਇਨ ਦੇ ਆਰੰਭ ਵਿਚ ਬਿਨਾ ਤਾਲ ਦੇ ਆਲਾਪ ਨੂੰ ਸੁਣਕੇ ਕਹਿ ਉਠਦੇ ਹਨ ਕਿ 'ਅਜੇ ਗਾਣਾ ਸ਼ੁਰੂ ਨਹੀਂ ਹੋਇਆ' ਕਿਉਂਕਿ ਉਸ ਵਿਚ ਲੈਅ ਜੋ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦੀ। ਇਸ ਵਿਚ ਦੋ ਰਾਇ ਨਹੀਂ ਕਿ ਸਵਰ ਵਿਚ ਰਸ ਪਹਿਲਾਂ ਤੋਂ ਹੀ ਵਿਦਮਾਨ ਹੈ, ਪਰ ਉਹ ਰਸ ਦੀ ਪੂਰਵ ਅਵਸਥਾ ਮੰਨੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਅਵਸਥਾ ਵਿਚ ਇਹ ਮਨੁੱਖ ਦੇ ਹਿਰਦੇ ਵਿਚ ਸੁਪਤ ਰਹਿੰਦਾ ਹੈ ਪਰ ਜਦੋਂ ਸਵਰ ਦੇ ਨਾਲ ਲੈਅ ਅਤੇ ਤਾਲ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਤਾਂ ਸਵਰ ਸੁੰਦਰ ਅਤੇ ਖਿੱਚ ਭਰਪੂਰ ਹੋ ਉਠਦਾ ਹੈ, ਉਸ ਵਿਚ ਰੂਹ ਦਾ ਸੰਚਾਰ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਜਿਹੜਾ ਮਾਨਵ ਮਨ ਦੇ ਸੁੱਤੇ ਹੋਏ ਰਸ ਨੂੰ ਜਾਗਰਿਤ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਤਾਲ ਦੇ ਸਮਾਵੇਸ਼ ਨਾਲ ਜਦੋਂ ਖੁਦ ਕਲਾਕਾਰ ਰਸ ਮਹਿਸੂਸ ਕਰਦਾ ਹੈ ਤਾਂ ਸਾਰੇ ਸਰੋਤੇ ਵੀ ਰਸ ਮਗਨ ਹੋ ਜਾਂਦੇ ਹਨ ਜਿਸ ਨਾਲ ਸਾਰੇ ਵਾਤਾਵਰਣ ਵਿਚ ਰਸ ਵਰਖਾ ਹੋਣ ਲਗਦੀ ਹੈ। ਇਹੀ ਰਸ ਦੀ ਅਖੀਰਲੀ ਸੀਮਾ ਹੈ। ਤਾਲ ਵਾਦਨ ਵੇਲੇ ਸਰੋਤੇ ਦੇ ਹਿਰਦੇ ਦੀ ਅਵਸਥਾ ਸਰੀਰਕ ਕਿਰਿਆਵਾਂ ਰਾਹੀਂ ਪ੍ਰਗਟ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਜਦੋਂ ਉਹ ਖੁਦ ਬ ਖੁਦ ਹੱਥ, ਪੈਰ ਅਤੇ ਸਿਰ ਹਿਲਾ ਕੇ ਤਾਲ ਦੀ ਗਤੀ

ਦਾ ਅਨੁਸਰਣ ਕਰਦੇ ਦੇਖੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ।

ਵਿਭਿੰਨ ਤਾਲਾਂ ਦੀ ਰਚਨਾ ਗੇਅ (ਗਾਏ ਜਾ ਸਕਣ ਵਾਲੇ) ਪਦਾਂ ਦੇ ਆਧਾਰ ਤੇ ਹੋਈ ਹੈ। ਪਦਾਂ ਦੀਆਂ ਵਿਭਿੰਨ ਮਾਤਰਾਵਾਂ ਦੇ ਅਨੁਰੂਪ ਹੀ ਤਾਲ ਦਾ ਨਿਰਮਾਣ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਅੱਜ-ਕੱਲ੍ਹ ਸੰਗੀਤ ਉਪਯੋਗੀ ਤਾਲ ਕਾਫ਼ੀ ਸੰਖਿਆ ਵਿਚ ਪ੍ਰਚਲਿਤ ਹਨ। ਰਾਗ ਵਾਂਗ ਤਾਲ ਦੀ ਪ੍ਰਕਿਰਤੀ ਵੀ ਗੰਭੀਰ ਜਾਂ ਚੰਚਲ ਹੋ ਸਕਦੀ ਹੈ। ਗੰਭੀਰ ਤਾਲਾਂ ਵਿਚ ਤਿਲਵਾੜਾ, ਝੂਮਰਾ, ਚਾਰਤਾਲ ਅਤੇ ਧਮਾਰ ਆਦਿ ਵਰਨਣਯੋਗ ਹਨ। ਇਹ ਤਾਲਾਂ ਵਧੇਰੇ ਕਰਕੇ ਵਿਲੰਬਤ ਲੈਅ ਵਿਚ ਵਜਾਈਆਂ ਜਾਂਦੀਆਂ ਹਨ। ਦਰੁੱਤ ਲੈਅ ਦੀਆਂ ਤਾਲਾਂ ਤੀਨਤਾਲ, ਇੱਕਤਾਲ, ਕਹਿਰਵਾ, ਦਾਦਰਾ, ਰੂਪਕ ਆਦਿ ਚੰਚਲਤਾ ਦਾ ਭਾਵ ਦਰਸਾਉਂਦੀਆਂ ਹਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚੋਂ ਚਾਰਤਾਲ, ਧਮਾਰ ਵਰਗੀਆਂ ਤਾਲਾਂ ਪਖਾਵਜ ਦੀਆਂ ਹਨ, ਬਾਕੀ ਤਾਲਾਂ ਤਬਲੇ ਉਪਰ ਵਜਦੀਆਂ ਹਨ।

ਪ੍ਰਚਲਿਤ ਤਾਲਾਂ ਨੂੰ ਮੋਟੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਦੋ ਭਾਗਾਂ ਵਿਚ ਵੰਡਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ—ਵੱਡੀਆਂ ਤਾਲਾਂ ਅਤੇ ਅੱਧੀਆਂ ਤਾਲਾਂ। ਖਿਆਲ ਅਤੇ ਧਰੁਪਦ ਗਾਇਨ ਨਾਲ ਵੱਡੀਆਂ ਤਾਲਾਂ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਚਾਰਤਾਲ, ਧਮਾਰ ਆਦਿ ਤਾਲਾਂ ਤੋਂ ਵੀਰ, ਰੌਦਰ ਅਤੇ ਅਦਭੁਤ ਰਸਾਂ ਦੀ ਉਤਪਤੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਵਿਲੰਬਤ ਇਕਤਾਲ, ਝੂਮਰਾ ਅਤੇ ਤਿਲਵਾੜਾ ਆਦਿ ਤਾਲਾਂ ਤੋਂ ਸ਼ਾਂਤ, ਸ਼ਿੰਗਾਰ ਅਤੇ ਕਰੁਣ ਰਸ ਦੀ ਉਤਪਤੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਪ੍ਰਚਲਿਤ ਸੰਗੀਤ, ਖਾਸ ਕਰ ਫਿਲਮੀ ਅਤੇ ਲੋਕ ਸੰਗੀਤ ਵਿਚ ਅੱਧੀਆਂ ਤਾਲਾਂ ਦਾ ਹੀ ਪ੍ਰਯੋਗ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਕਹਿਰਵਾ, ਦਾਦਰਾ, ਅਤੇ ਕੁਝ ਹੱਦ ਤਕ ਰੂਪਕ ਨੂੰ ਅੱਧੀਆਂ ਤਾਲਾਂ ਦੇ ਅੰਤਰਗਤ ਰੱਖਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਵੱਡੀਆਂ ਤਾਲਾਂ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਕਰਕੇ ਵਿਲੰਬਤ ਲੈਅ ਦੇ ਗਾਇਨ ਵਾਦਨ ਵਿਚ ਮੁਖੜੇ ਦੀਆਂ ਕੁਝ ਮਾਤਰਾਵਾਂ ਨੂੰ ਛੱਡ ਕੇ ਬਾਕੀ ਸਾਰੇ ਤਾਲ ਦੀ ਲੈਅ ਨੀਰਸ ਵਾਤਾਵਰਣ ਪੈਦਾ ਕਰਦੀ ਹੈ ਅਤੇ ਆਮ ਸਰੋਤੇ ਦੀ ਸਮਝ ਤੋਂ ਬਾਹਰ ਹੋ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ਪਰ ਅਧੀਆਂ ਤਾਲਾਂ ਸਰੋਤੇ ਵਿਚ ਇਕ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਉੱਲਾਸ ਭਰ ਦਿੰਦੀਆਂ ਹਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਗਤੀ ਚੰਚਲ ਹੋਣ ਕਰਕੇ ਹਰ ਵਿਅਕਤੀ ਇਸ ਲੈਅ ਦੇ ਅਧੀਨ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਕਹਿਰਵਾ ਤਾਲ ਨਾਲ ਤਾਂ ਬੱਚੇ, ਨੌਜੁਆਨ, ਇਥੋਂ ਤਕ ਕਿ ਬੁੱਢੇ ਵੀ ਝੂਮਣ ਨੱਚਣ ਲਗਦੇ ਹਨ ਅਤੇ ਚਾਰੇ ਪਾਸੇ ਤਾਲੀਆਂ ਵੱਜਣ ਲਗਦੀਆਂ ਹਨ। ਅੰਗਾਂ ਵਿਚ ਸਿਹਰਣ ਦੌੜਨ ਲਗਦੀ ਹੈ ਤੇ ਹਿਰਦੇ ਦਾ ਕਮਲ ਖਿਲ ਉਠਦਾ ਹੈ। ਦਾਦਰਾ ਤਾਲ ਦੀ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਮਾਦਕਤਾ ਨਾਲ ਵੀ ਰੋਮ ਰੋਮ ਫੜਕ ਉਠਦਾ ਹੈ। ਗ੍ਰੰਥਾਂ ਵਿਚ ਰੂਪਕ ਤਾਲ ਦੀ ਤੁਲਨਾ ਬਿਰਹਾ ਵੇਦਨਾ ਵਿਚ ਨਾਇਕਾਂ ਦੀਆਂ ਅਨਿਸ਼ਚਤ ਸਰੀਰਕ ਅਤੇ ਮਾਨਸਿਕ ਗਤੀਵਿਧੀਆਂ ਨਾਲ ਕੀਤੀ ਗਈ ਹੈ। ਸਮ ਸਥਾਨ ਉਪਰ ਤਾਲ ਦੀ ਮੂਰਛਨਾ ਬਿਰਹਣੀ ਦੇ ਜਾਗ੍ਰਿਤ ਸੁਪਨੇ ਵਾਂਗ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਜਿਹੜੇ ਤਾਲਾਂ ਦੀ ਰਚਨਾ ਵਿਦਵਾਨਾਂ ਨੇ ਵਿਅਕਤੀਗਤ ਭਾਵਨਾਵਾਂ ਦਾ ਮਨੋਵਿਗਿਆਨਕ ਅਧਿਐਨ ਕਰਕੇ ਗਣਿਤ ਰਾਹੀਂ ਕੀਤੀ ਹੈ ਉਹ ਰਸ ਉਤਪਤੀ ਵਿਚ ਜ਼ਰੂਰ ਸਹਾਇਕ ਹੋਣਗੇ ਭਾਵੇਂ ਇਹ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਰਾਗ ਰਾਹੀਂ ਹੋਵੇ, ਸਾਜ਼ ਰਾਹੀਂ ਜਾਂ ਨਰਿੱਤ ਰਾਹੀਂ।

ਗੀਤ ਦੇ ਵਿਭਿੰਨ ਪ੍ਰਕਾਰਾਂ ਲਈ ਭਿੰਨ ਭਿੰਨ ਤਾਲਾਂ ਦਾ ਖਜ਼ਾਨਾ ਸਾਡੇ ਕੋਲ ਹੈ। ਜਿਥੇ ਖਿਆਲ ਗਾਇਨ ਲਈ ਤੀਨਤਾਲ, ਝਪਤਾਲ, ਇਕਤਾਲ, ਝੂਮਰਾ ਆਦਿ ਤਾਲਾਂ ਹਨ, ਉਥੇ ਧਰੁਪਦ ਗਾਇਕੀ ਲਈ ਚਾਰਤਾਲ, ਸੂਲਤਾਲ ਅਤੇ ਤੀਵਰਾ ਆਦਿ ਤਾਲ ਵੀ ਹਨ। ਠੁਮਰੀ ਲਈ ਦੀਪਚੰਦੀ ਅਤੇ ਜਤ ਤਾਲ ਰਖੇ ਗਏ। ਗੀਤ, ਗਜ਼ਲ, ਭਜਨ ਆਦਿ ਲਈ ਕਹਿਰਵਾ, ਦਾਦਰਾ, ਰੂਪਕ ਆਦਿ ਨੂੰ ਤਾਂ ਸਾਧਾਰਣ ਸਰੋਤਾ ਵੀ ਪਛਾਣਦਾ ਹੈ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਸਭ ਤਾਲਾਂ ਦਾ ਮੁਖ ਮਨੋਰਥ ਗਾਇਨ, ਵਾਦਨ ਅਤੇ ਨਰਿੱਤ ਨਾਲ ਸੰਗਤ ਕਰਕੇ ਆਨੰਦ ਵਿਚ ਵਾਧਾ ਕਰਨਾ ਹੈ। ਇਸ ਲਈ ਸ਼ਾਸਤਰੀ ਸੰਗੀਤ ਹੋਵੇ ਭਾਵੇਂ ਲੋਕ ਸੰਗੀਤ ਜਾਂ ਫਿਲਮੀ ਸੰਗੀਤ, ਹਰ ਪ੍ਰੋਗ੍ਰਾਮ ਵਿਚ ਅਵਨੱਧ ਸਾਜਾਂ ਦਾ ਹੋਣਾ ਲਾਜ਼ਮੀ ਹੋ ਗਿਆ ਹੈ।

ਇਹ ਕਹਿਣਾ ਅਤਿਕਥਨੀ ਨਹੀਂ ਹੋਵੇਗੀ ਕਿ ਤਾਲ ਤੋਂ ਬਗੈਰ ਸੰਗੀਤ ਪ੍ਰਾਣਹੀਣ ਹੈ। ਇਹ ਸੰਗੀਤ ਵਿਚ ਜੀਵਨ ਦੇ ਸੰਚਾਰ ਦਾ ਮਾਧਿਅਮ ਹੈ। ਅਗਰ ਤਾਲ ਨਿਯਮਾਂ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਭਲੀ ਭਾਂਤ ਕੀਤਾ

ਜਾਵੇ ਤਾਂ ਇਹ ਮਾਨਵ ਮਨ ਨੂੰ ਹਮੇਸ਼ਾ ਆਨੰਦ ਦੀ ਅਨੁਭੂਤੀ ਕਰਾਉਂਦਾ ਰਹੇਗਾ। ਕਿਸੇ ਨੇ ਸੱਚ ਹੀ ਕਿਹਾ ਹੈ ਕਿ ਭਾਸ਼ਾ ਲਈ ਵਿਆਕਰਣ ਦਾ ਅਤੇ ਕਵਿਤਾ ਲਈ ਛੰਦ ਦਾ ਜੋ ਮਹੱਤਵ ਹੈ, ਉਹੀ ਮਹੱਤਤਾ ਸੰਗੀਤ ਲਈ ਤਾਲ ਦੀ ਹੈ। ਸੰਗੀਤ ਵਿਦਿਆਰਥੀਆਂ ਲਈ ਸਵਰ ਗਿਆਨ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਤਾਲ ਗਿਆਨ ਕਰਾਉਣਾ ਜ਼ਰੂਰੀ ਹੈ। ਅੱਜ ਦੇ ਕਈ ਗੁਣੀ ਕਲਾਕਾਰਾਂ ਜਿੰਨਾਂ ਵਿਚ ਸ਼ਿਵ ਕੁਮਾਰ ਸ਼ਰਮਾ (ਸੰਤੂਰ ਵਾਦਕ) ਅਤੇ ਪੰਡਤ ਜਸਰਾਜ (ਸ਼ਾਸਤਰੀ ਗਾਇਕ) ਦਾ ਨਾਮ ਲਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ, ਨੇ ਵੀ ਪਹਿਲਾਂ ਤਾਲ ਦੀ ਸਾਧਨਾ ਕਰਕੇ ਵਰ੍ਹਿਆਂ ਬੱਧੀ ਤਬਲਾ ਵਾਦਨ ਕੀਤਾ ਤਦ ਜਾ ਕੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਗਾਇਨ ਜਾਂ ਵਾਦਨ ਖੇਤਰ ਵਿਚ ਪੈਰ ਰੱਖਿਆ। ਅੱਜ ਇਹ ਕਲਾਕਾਰ ਲੈਅ ਦੇ ਬਾਦਸ਼ਾਹ ਵਜੋਂ ਜਾਣੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ।

ਸੰਗੀਤ ਅਤੇ ਰਸ

ਲਲਿਤ ਕਲਾਵਾਂ ਵਿਚ ਸੰਗੀਤ ਦਾ ਸਥਾਨ ਮਹੱਤਵਪੂਰਣ ਹੈ। ਇਸ ਕਲਾ ਦੇ ਅੰਤਰਗਤ ਸਵਰ, ਲੈਅ ਅਤੇ ਤਾਲ ਦੇ ਮਾਧਿਅਮ ਰਾਹੀਂ ਕਲਾਕਾਰ ਆਪਣੇ ਮਨੋਭਾਵਾਂ ਨੂੰ ਪ੍ਰਗਟ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਭਾਵ ਅਤੇ ਰਸ ਦੀ ਪ੍ਰਧਾਨਤਾ ਹੀ ਸੰਗੀਤ ਕਲਾ ਦਾ ਮੁੱਖ ਗੁਣ ਹੈ। ਰਸਾਤਮਕਤਾ ਹੀ ਸੰਗੀਤ ਦਾ ਪ੍ਰਾਣ ਹੈ। ਮਨੁੱਖੀ ਮਨ ਬੁੱਧੀ ਅਤੇ ਭਾਵਨਾ, ਦੋਵਾਂ ਨਾਲ ਸਬੰਧ ਰਖਦਾ ਹੈ। ਕਲਾ ਪ੍ਰਸਤੁਤੀਕਰਣ ਵਿਚ ਵੀ ਭਾਵ ਪੱਖ ਅਤੇ ਕਲਾ ਪੱਖ ਦਾ ਸਮਾਨ ਮਹੱਤਵ ਹੈ। ਇਹ ਦੋਵੇਂ ਹੀ ਰਸ ਉਤਪਤੀ ਦੇ ਆਧਾਰ ਹਨ। ਕੋਰੀ ਭਾਵੁਕਤਾ ਨਾਲ ਜਾਂ ਕੇਵਲ ਚਮਤਕਾਰ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਨਾਲ ਰਸ ਸ੍ਰਿਸ਼ਟੀ ਸੰਭਵ ਨਹੀਂ ਹੈ। ਦੂਸਰੇ ਸ਼ਬਦਾਂ ਵਿਚ ਭਾਵ ਪੱਖ ਸੰਗੀਤ ਦਾ ਅੰਤਰ ਪੱਖ ਹੈ ਜਦ ਕਿ ਕਲਾਪੱਖ ਉਸ ਦਾ ਬਾਹਰੀ ਪੱਖ। ਰਾਗ, ਭਾਸ਼ਾ, ਤਾਲ ਅਤੇ ਲੈਅ, ਇਹ ਚਾਰੇ ਅੰਗ ਜਦੋਂ ਪਰਸਪਰ ਸਹਾਇਕ ਹੋ ਕੇ ਕ੍ਰਿਆਸ਼ੀਲ ਹੁੰਦੇ ਹਨ ਤਾਂ ਇਹ ਅਲੌਕਿਕ ਸੰਗੀਤ ਹੀ ਸਜੀਵ ਹੋ ਕੇ ਰਸ ਦਾ ਸੰਚਾਰ ਕਰਦਿਆਂ ਸਰੋਤਿਆਂ ਨੂੰ ਆਨੰਦਿਤ ਕਰਦਾ ਹੈ।

ਸੰਗੀਤ ਬਿਨਾਂ ਜੀਵਨ ਗਤੀਹੀਣ ਅਤੇ ਨਿਰਜੀਵ ਹੈ। ਸੰਗੀਤ ਅੰਦਰੂਨੀ ਜਜ਼ਬਿਆਂ ਦਾ ਸਜੀਵ ਅਤੇ ਵਰਤਮਾਨ ਰੂਪ ਹੈ। ਇਹ ਕਲਾ ਮਿਲਨ-ਬਰਹਾ, ਗ਼ਮੀ-ਖੁਸ਼ੀ, ਆਨੰਦ-ਵਿਸ਼ਾਦ, ਕਰੁਣਾ-ਕ੍ਰੋਧ ਨੂੰ ਪ੍ਰਗਟ ਕਰਨ ਦਾ ਮਾਧਿਅਮ ਹੈ। ਰਸ ਉਤਪਤੀ, ਕਲਾਤਮਕ ਸੁੰਦਰਤਾ, ਉਤਸਾਹ, ਉਤਕੰਠਾ ਆਦਿ ਸਾਰੀਆਂ ਪ੍ਰਕਿਰਿਆਵਾਂ ਦਾ ਨਿਰਮਾਣ ਸੰਗੀਤ ਤੋਂ ਹੋ ਸਕਦਾ ਹੈ ਜੋ ਸਵਰ ਅਤੇ ਲੈਅ ਦੇ ਸੰਯੋਗ ਨਾਲ ਸੰਭਵ ਹੈ। ਸੰਗੀਤ ਸਰਲਤਾ ਅਤੇ ਇਕਾਗਰਤਾ ਵਰਗੇ ਤਤਾਂ ਦਾ ਵਿਲੱਖਣ ਸੁਮੇਲ ਹੈ।

ਮਾਨਵ ਜੀਵਨ ਅਨੰਤ ਅਤੇ ਵਿਆਪਕ ਹੈ। ਸੰਗੀਤ ਮਾਨਵ ਜੀਵਨ ਦਾ ਪ੍ਰਗਟਾਅ ਹੋਣ ਕਰਕੇ ਇਸ ਕਲਾ ਦੀ ਅਨੰਤਤਾ ਅਤੇ ਵਿਆਪਕਤਾ ਵੀ ਘੱਟ ਨਹੀਂ ਹੈ। ਇਸ ਕਲਾ ਵਿਚ ਮਾਨਵ ਜੀਵਨ ਦਾ ਪ੍ਰਤਖ਼ ਰੂਪ ਵਿਦੱਮਾਨ ਹੈ। ਮਨੁੱਖੀ ਜੀਵਨ ਨਾਲ ਸਬੰਧਿਤ ਵਿਭਿੰਨ ਰਸਾਂ ਦੀ ਅਭਿਵਿਅਕਤੀ ਸੰਗੀਤ ਕਲਾ ਰਾਹੀਂ ਸੰਭਵ ਹੈ। ਰਸ ਉਹ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਚੇਤਨਾ ਹੈ ਜਿਹੜੀ ਰਜੋਗੁਣ ਅਤੇ ਤਮੋਗੁਣ ਦੇ ਦਬ ਜਾਣ ਨਾਲ ਉਤਪੰਨ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਮਨੁੱਖ ਉਸ ਚੇਤਨਾ ਦੇ ਪਲਾਂ ਵਿਚ ਵਿਅਕਤੀਗਤ ਸ਼ੋਕ, ਕ੍ਰੋਧ, ਚਿੰਤਾ ਆਦਿ ਤੋਂ ਮੁਕਤੀ ਪਾ ਲੈਂਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਉਸ ਦੇ ਅੰਦਰ ਵਾਸਤਵਿਕ ਸੱਚ ਦਾ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਲੌਕਿਕ ਅਵਸਥਾ ਨੂੰ ਭੁੱਲ ਕੇ ਜਦੋਂ ਅਸੀਂ ਕਲਾਕਾਰ ਰਾਹੀਂ ਸਿਰਜੇ ਵਾਤਾਵਰਣ ਵਿਚ ਪ੍ਰਵੇਸ਼ ਕਰ ਜਾਂਦੇ ਹਾਂ ਤਾਂ ਇਹੀ ਅਲੌਕਿਕ ਆਨੰਦ ਰਸ ਕਹਾਉਂਦਾ ਹੈ। ਉਸ ਸਮੇਂ ਅਸੀਂ ਚੇਤੰਨ ਤਾਂ ਹੁੰਦੇ ਹਾਂ ਪਰ ਸਾਡੀ ਇਹ ਚੇਤਨਤਾ ਲੌਕਿਕ ਚੇਤਨਾ ਤੋਂ ਭਿੰਨ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਇਹ ਅਵਸਥਾ ਰਸ-ਅਨੁਭੂਤੀ ਦੀ ਅਵਸਥਾ ਹੈ।

ਭਰਤ ਮੁਨੀ ਨੇ ਰਸ ਉਤਪਤੀ ਦੇ ਸਬੰਧ ਵਿਚ ਫਰਮਾਇਆ ਹੈ—'ਵਿਭਾਵਾਨੁਭਾਵ ਵਿਸੰਚਾਰਿ ਸੰਯੋਗਾਦ੍ਰਸਨਿਸ਼ਪਤੀ:' ਅਰਥਾਤ ਵਿਭਾਵ ਅਨੁਭਾਵ ਅਤੇ ਸੰਚਾਰੀ ਭਾਵਾਂ ਦੇ ਸੰਯੋਗ ਤੋਂ ਰਸ ਦੀ ਉਤਪਤੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਰਸ ਦੀਆਂ ਚਾਰ ਅਵਸਥਾਵਾਂ ਮੰਨੀਆਂ ਗਈਆਂ ਹਨ। 1. ਸਥਾਈ ਭਾਵ 2. ਸੰਚਾਰੀ ਭਾਵ 3. ਵਿਭਾਵ 4. ਅਨੁਭਾਵ

1. **ਸਥਾਈ ਭਾਵ** : ਜਿਹੜੇ ਭਾਵ ਆਰੰਭ ਤੋਂ ਅੰਤ ਤਕ ਕਾਇਮ ਰਹਿੰਦੇ ਹਨ, ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਸਥਾਈ ਭਾਵ ਕਹਿੰਦੇ ਹਨ। ਨੌ ਪ੍ਰਕਾਰ ਦੇ ਰਸਾਂ ਦੇ ਸਥਾਈ ਭਾਵ ਹੇਠ ਲਿਖੇ ਹਨ—

	ਰਸ	**ਸਥਾਈ ਭਾਵ**
1.	ਸ਼ਿੰਗਾਰ ਰਸ	ਰਤਿ (ਪ੍ਰੇਮ)
2.	ਵੀਰ ਰਸ	ਉਤਸਾਹ
3.	ਰੌਦਰ ਰਸ	ਕ੍ਰੋਧ
4.	ਭਿਆਨਕ ਰਸ	ਡਰ
5.	ਵੀਭਤਸ ਰਸ	ਘਿਰਣਾ
6.	ਕਰੁਣਾ ਰਸ	ਸੋਗ
7.	ਹਾਸ ਰਸ	ਹਾਸ
8.	ਅਦਭੁਤ ਰਸ	ਹੈਰਾਨੀ
9.	ਸ਼ਾਂਤ ਰਸ	ਨਿਰਵੇਦ (ਵੈਰਾਗ)

2. **ਸੰਚਾਰੀ ਭਾਵ** : ਜਿਹੜੇ ਭਾਵ ਕੁਝ ਸਮੇਂ ਲਈ ਪੈਦਾ ਹੋ ਕੇ ਵਿਲੀਨ ਹੋ ਜਾਂਦੇ ਹਨ, ਉਹ ਸੰਚਾਰੀ ਭਾਵ ਕਹਾਉਂਦੇ ਹਨ ਜਿਵੇਂ ਉਦਾਸੀਨਤਾ, ਆਵੇਸ਼, ਦੀਨਤਾ, ਮੋਹ, ਸ਼ੰਕਾ, ਲੱਜਾ, ਚਪਲਤਾ, ਨਿਦਰਾ, ਉਤਸੁਕਤਾ, ਹਰਸ਼, ਗੌਰਵ, ਚਿੰਤਾ, ਗਲਾਨੀ ਆਦਿ।

3. **ਵਿਭਾਵ** : ਸ਼ਾਸਤਰਾਂ ਨੇ ਵਿਭਾਵ ਦੇ ਦੋ ਭੇਦ ਆਲੰਬਨ ਤੇ ਉਦੀਪਨ ਦਸੇ ਹਨ। ਜਿਸ ਵਿਚ ਰਸ ਉਤਪੰਨ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਉਹ ਆਲੰਬਨ ਅਤੇ ਜਿਸ ਰਾਹੀਂ ਰਸ ਉਦੀਪਤ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਉਹ ਉਦੀਪਨ ਕਹਾਉਂਦਾ ਹੈ ਜਿਵੇਂ ਸ਼ਿੰਗਾਰ ਰਸ ਦਾ ਉਦੀਪਨ ਹੈ ਸ਼ੀਤਲ ਸੁਗੰਧਿਤ ਪਵਨ, ਬਾਗ ਬਗੀਚੇ, ਚਾਂਦਨੀ ਰਾਤ ਅਤੇ ਸੁੰਦਰ ਇਸਤਰੀ ਪੁਰਸ਼ ਆਦਿ।

4. **ਅਨੁਭਾਵ** : ਰਸ ਸੰਚਾਰ ਜਦੋਂ ਚਰਮ ਸੀਮਾਂ ਗ੍ਰਹਿਣ ਕਰਦਾ ਹੈ ਤਾਂ ਅਨੁਭਾਵ ਕਹਾਉਂਦਾ ਹੈ। ਇਹ ਅਵਸਥਾ ਸ਼ਰੀਰਕ ਕ੍ਰਿਆਵਾਂ ਰਾਹੀਂ ਪ੍ਰਗਟ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਅਤੇ ਮਨੁੱਖ ਦੀ ਅਕਿਰਤੀ ਵਿਚ ਪਰਿਵਰਤਨ ਆਉਂਦਾ ਹੈ। ਕ੍ਰੋਧ ਵਿਚ ਮੂੰਹ ਦਾ ਲਾਲ ਹੋਣਾ, ਦੰਦ ਪੀਸਣਾ, ਬੁਲਾਂ ਦਾ ਫੜਕਣਾ ਆਦਿ ਅਨੁਭਾਵ ਦੀਆਂ ਅਵਸਥਾਵਾਂ ਹਨ।

ਵਾਸਤਵ ਵਿਚ ਰਸ ਤਾਂ ਚਾਰ ਹੀ ਹਨ—ਸ਼ਿੰਗਾਰ, ਰੌਦਰ, ਵੀਰ ਅਤੇ ਵੀਭਤਸ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਤੋਂ ਹੀ ਹਾਸ, ਕਰੁਣਾ, ਅਦਭੁਤ ਅਤੇ ਭਿਆਨਕ ਰਸਾਂ ਦੀ ਉਤਪਤੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਸਾਹਿਤ ਵਿਚ ਤਾਂ ਸਾਰੇ ਹੀ ਰਸਾਂ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਮਿਲਦਾ ਹੈ ਪਰ ਸੰਗੀਤ ਵਿਚ ਮੁਖ ਰੂਪ ਵਿਚ ਕਰੁਣਾ, ਸ਼ਾਂਤ, ਸ਼ਿੰਗਾਰ, ਹਾਸ ਅਤੇ ਵੀਰ ਰਸਾਂ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਜਿੰਨਾਂ ਵਿਚ ਕਦੇ ਕਦੇ ਰੌਦਰ ਅਤੇ ਅਦਭੁਤ ਰਸਾਂ ਨੂੰ ਵੀ ਮਿਲਾ ਲਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।

ਹਿੰਦੁਸਤਾਨੀ ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਸਾਰੇ ਰਾਗਾਂ ਦਾ ਸਬੰਧ ਕਿਸੇ ਨਾ ਕਿਸੇ ਰਸ ਨਾਲ ਜੋੜਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਉਦਾਹਰਣ ਦੇ ਤੌਰ ਤੇ ਬਿਹਾਗ, ਕੇਦਾਰ, ਜੈਜੈਵੰਤੀ, ਮਾਲਕੌਂਸ ਆਦਿ ਰਾਗ ਸ਼ਾਂਤ ਰਸ ਦਾ ਸੰਚਾਰ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਬਹਾਰ, ਅੜਾਨਾ, ਪੀਲੂ, ਆਸਾਵਰੀ ਅਤੇ ਸ਼ੰਕਰਾ ਆਦਿ ਰਾਗ ਸ਼ਿੰਗਾਰ ਰਸ ਪ੍ਰਧਾਨ ਹਨ। ਭੈਰਵ ਅਤੇ ਗੁਣਕਲੀ ਆਦਿ ਭਗਤੀ ਰਸ ਪ੍ਰਗਟਾਉਂਦੇ ਹਨ। ਪੰਡਿਤ ਭਾਤਖੰਡੇ ਨੇ ਸ਼ੁੱਧ ਰਿਸ਼ਭ ਧੈਵਤ ਸਵਰ ਵਾਲੇ ਰਾਗ ਵੀਰ ਰਸ ਨਾਲ, ਕੋਮਲ ਰਿਸ਼ਭ ਧੈਵਤ ਵਾਲੇ ਰਾਗ ਕਰੁਣਾ ਰਸ ਨਾਲ ਅਤੇ ਕੋਮਲ ਗੰਧਾਰ ਨਿਸ਼ਾਦ ਵਾਲੇ ਸੁਰ ਸ਼ਿੰਗਾਰ ਰਸ ਨਾਲ ਸਬੰਧਿਤ ਦੱਸੇ ਹਨ।

ਪ੍ਰਾਚੀਨ ਗ੍ਰੰਥਕਾਰਾਂ ਨੇ ਸਪਤਕ ਦੇ ਸੱਤੇ ਸੁਰਾਂ ਲਈ ਭਿੰਨ-ਭਿੰਨ ਰਸ ਨਿਸ਼ਚਤ ਕੀਤੇ ਹਨ :

ਸਰੀ ਵੀਰੇऽਦਭੁਤੇ ਰੌਦ੍ਰੇ ਗੌ ਵਿਭਤਸੇ ਭਿਆਨਕੇ।
ਕਰੁਣੇ ਚ ਧਨੀ ਕਾਰਯੋ ਹਾਸ ਸ਼ਿੰਗਾਰ ਮਾਪਾਇਓ ॥

ਭਾਵ ਸ ਅਤੇ ਰੇ ਤੋਂ ਵੀਰ ਅਦਭੁਤ ਅਤੇ ਰੌਦਰ ਰਸ, ਗ ਤੋਂ ਵੀਭਤਸ ਅਤੇ ਭਿਆਨਕ, ਧ ਅਤੇ ਨੀ ਤੋਂ ਕਰੁਣਾ ਰਸ ਅਤੇ ਮ ਪ ਤੋਂ ਹਾਸ ਤੇ ਸ਼ਿੰਗਾਰ ਰਸ ਪੈਦਾ ਹੁੰਦੇ ਹਨ।

ਉਪਰੋਕਤ ਵਿਵਰਣ ਤੋਂ ਇਹ ਭਾਵ ਨਹੀਂ ਕਿ ਕੋਈ ਇਕੱਲਾ ਸੁਰ ਕਿਸੇ ਰਸ ਦਾ ਨਿਰਧਾਰਨ ਕਰ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਸ਼ੜਜ ਸੁਰ ਦੇ ਤਿੰਨ ਰਸ ਦੱਸੇ ਹਨ ਪਰੰਤੂ ਇਹ ਸੁਰ ਕਦੋਂ ਕਿਹੜੇ ਰਸ ਦੀ ਉਤਪਤੀ ਕਰੇਗਾ, ਇਹ ਰਾਗ ਵਿਚ ਲਗਣ ਵਾਲੇ ਹੋਰ ਸੁਰਾਂ, ਵਾਦੀ ਸੁਰ ਅਤੇ ਨਿਆਸ ਦੇ ਸਵਰਾਂ ਆਦਿ ਤੇ ਨਿਰਭਰ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਕਲਾਕਾਰ ਨੂੰ ਚਾਹੀਦਾ ਹੈ ਕਿ ਉਹ ਸਮੇਂ ਦੇ ਅਨੁਸਾਰ ਭਾਵ ਅਤੇ ਰਸ ਉਤਪੰਨ ਕਰਨ ਵਾਲੇ ਰਾਗਾਂ ਦਾ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਕਰੇ। ਕਿਸੇ ਵੀ ਗਾਏ ਜਾ ਸਕਣ ਵਾਲੇ ਪਦ ਨੂੰ ਰਾਗ ਦੇ ਸਵਰਾਂ ਵਿਚ ਬੰਨ੍ਹਣ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਉਸ ਪਦ ਦੇ ਭਾਵ ਅਤੇ ਰਸ ਉਪਰ ਵਿਚਾਰ ਕਰਨਾ ਜ਼ਰੂਰੀ ਹੈ। ਰਸ ਦੇ ਅਨੁਰੂਪ ਹੀ ਪਦਾਂ ਦੀ ਚੋਣ ਕਰਨ ਨਾਲ ਰਾਗ ਵਧੇਰੇ ਰੰਜਕ ਹੋ ਨਿਬੜੇਗਾ।

ਰਾਗ ਕੋਈ ਵੀ ਰਸ ਪੈਦਾ ਕਰੇ, ਹਰ ਸਥਿਤੀ ਵਿਚ ਇਕ ਹੀ ਰਸ ਭਾਵ ਆਨੰਦ ਦੀ ਅਨੁਭੂਤੀ ਮਨੁੱਖ ਦੇ ਅੰਤਕਰਣ ਵਿਚ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਕਲਾਕਾਰ ਵੱਲੋਂ ਕਰੁਣਾ ਰਸ ਦੀ ਸ੍ਰਿਸ਼ਟੀ ਵੇਲੇ ਅਖਾਂ ਵਿਚ ਆਏ ਹੰਝੂ ਕਿਸੇ ਵਿਸ਼ਾਦ ਦੀ ਨਹੀਂ, ਸਗੋਂ ਆਨੰਦ ਦੀ ਚਰਮ ਸੀਮਾ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਹਰ ਇਕ ਰਸ ਦੇ ਨਾਲ ਜੋ ਉਤਸੁਕਤਾ ਅਤੇ ਵਿਸਮਾਦ ਦੀ ਹਾਲਤ ਪੈਦਾ ਹੁੰਦੀ ਹੈ, ਉਹ ਅਲੌਕਿਕ ਆਨੰਦ ਦੀ ਸਿਰਜਣਾ ਕਰਦੀ ਹੈ।

ਡਾ. ਕੈਲਾਸ਼ ਚੰਦਰ ਦੇਵ ਬ੍ਰਿਹਸਪਤੀ ਕਹਿੰਦੇ ਹਨ ਕਿ 'ਕਿਹੜਾ ਰਾਗ ਕਿਹੜਾ ਰਸ ਪੈਦਾ ਕਰੇਗਾ, ਇਸ ਸਬੰਧੀ ਕੋਈ ਠੋਸ ਤਰਕ ਨਹੀਂ ਮਿਲਦਾ। ਕਿਸੇ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਰਸ ਦੇ ਸਬੰਧ ਵਿਚ ਸੁਣਦੇ ਸਾਡੇ ਕੰਨ ਇੰਨੇ ਆਦੀ ਹੋ ਜਾਂਦੇ ਹਨ ਕਿ ਉਸੇ ਰਸ ਦੀ ਸਮੱਗਰੀ ਕਲਪਨਾ ਵਿਚ ਸਾਕਾਰ ਹੋ ਉਠਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਦੌਰਾਨ ਹੋਰ ਰਸਾਂ ਦੀ ਉਤਪਤੀ ਵੀ ਸੰਭਵ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਰਸ ਉਤਪਤੀ ਵਿਚ ਕੇਵਲ ਸਵਰ-ਸਮੂਹਾਂ ਦੀ ਹੀ ਭੂਮਿਕਾ ਨਹੀਂ ਬਲਕਿ ਵਾਤਾਵਰਨ, ਲੈਅ ਖਟਕਾ-ਮੁਰਕੀ-ਮੀਂਡ-ਕਣ ਅਤੇ ਕਾਕੂ ਦਾ ਵੀ ਮਹੱਤਵ ਹੈ।' ਉਤਸਾਹ ਕਰੁਣਾ ਅਤੇ ਪ੍ਰੇਮ ਆਦਿ ਭਾਵਾਂ ਦੇ ਪ੍ਰਗਟਾਅ ਲਈ ਧੁਨੀ ਵਿਚ ਆਈ ਭਿੰਨਤਾ ਨੂੰ ਕਾਕੂ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਸੰਗੀਤਕਾਰ ਜਦ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਸਮੇਂ ਸੁਰ-ਲੈਅ-ਤਾਲ ਦੀ ਇਕਾਗਰਤਾ ਵਿਚ ਲੀਨ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ, ਤਾਂ ਉਹ ਮਨੋਗਤ ਭਾਵਾਂ ਅਤੇ ਕਲਪਨਾ ਨੂੰ ਸਾਕਾਰ ਰੂਪ ਦੇਣ ਲਈ ਕੰਠ ਧਵਨੀ ਵਿਚ ਮਨਚਾਹਿਆ ਪਰਿਵਰਤਨ ਲਿਆਉਂਦਾ ਹੈ। ਸੰਗੀਤ ਵਿਚ ਕਾਕੂ ਧੁਨੀ ਦੇ ਪ੍ਰਯੋਗ ਨਾਲ ਭਾਵ ਅਤੇ ਰਸ ਪ੍ਰਗਟਾਅ ਵਧੇਰੇ ਦਿਲ ਟੁੰਬਵਾਂ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।

ਸੰਗੀਤ ਵਿਚ ਸਵਰ ਦੇ ਨਾਲ ਲੈਅ ਅਤੇ ਤਾਲ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਮਧੁਰਤਾ ਅਤੇ ਆਕਰਸ਼ਣ ਵਧਾਉਂਦਾ ਹੈ। ਤਾਲ ਸਵਰ ਨੂੰ ਗਤੀ ਦਿੰਦਾ ਹੈ ਤੇ ਸੰਗੀਤ ਜੀਵਤ ਹੋ ਉਠਦਾ ਹੈ। ਸੁਪਤ ਧੁਨੀ ਵਿਚ ਲੈਅ ਨਾਲ ਪੈਦਾ ਹੋਈ ਵਿਚਿਤਰਤਾ ਰਸ ਉਤਪਤੀ ਵਿਚ ਸਹਾਇਕ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਗੀਤ ਦੇ ਸਮ ਅਤੇ ਤਾਲ ਦੇ ਸਮ ਨਾਲ ਮਿਲ ਕੇ ਰਸ ਚਰਮ ਸੀਮਾ ਗ੍ਰਹਿਣ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਤਾਲਾਂ ਦੀ ਰਚਨਾ ਵੀ ਗੇਅ ਪਦਾਂ ਦੇ ਆਧਾਰ ਤੇ ਹੋਈ ਹੈ। ਚਾਰਤਾਲ, ਧਮਾਰ ਵਰਗੀਆਂ ਗੰਭੀਰ ਤਾਲਾਂ ਤੋਂ ਵੀਰ, ਰੌਦਰ ਤੇ ਅਦਭੁਤ; ਵਿਲੰਬਤ ਏਕਤਾਲ, ਝੂਮਰਾ ਤੇ ਤਿਲਵਾੜਾ ਆਦਿ ਤੋਂ ਸ਼ਾਂਤ, ਸ਼ਿੰਗਾਰ ਅਤੇ ਕਰੁਣ; ਤੀਨਤਾਲ, ਝਪਤਾਲ, ਕਹਿਰਵਾ, ਦਾਦਰਾ, ਰੂਪਕ ਆਦਿ ਤਾਲਾਂ ਚਪਲਤਾ, ਸ਼ਿੰਗਾਰ ਅਤੇ ਉਤਸੁਕਤਾ ਦੇ ਭਾਵ ਪੈਦਾ ਕਰਦੀਆਂ ਹਨ। ਇਹ ਸੱਚ ਹੈ ਕਿ ਤਾਲ ਰਹਿਤ ਸਵਰਾਂ ਨਾਲ ਰਸ ਉਤਪਤੀ ਵਿਚ ਵਿਕਾਰ ਆਉਂਦਾ ਹੈ ਪਰੰਤੂ ਸਵਰ ਰਹਿਤ ਲੈਅ ਨਾਲ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਭਾਵਾਂ ਦੀ ਸਿਰਜਣਾ ਸੰਭਵ ਹੈ। ਤਾਲ ਰਹਿਤ ਗੀਤ ਸੁਣ ਕੇ ਅੰਞਾਣਾ ਬਾਲਕ ਚੁਪ ਰਹਿੰਦਾ ਹੈ, ਪਰ ਕਿਸੇ ਸਾਜ਼ ਤੇ ਵੱਜ ਰਹੇ ਕਹਿਰਵਾ ਦਾਦਰਾ ਤਾਲ ਉਪਰ ਉਹ ਥਿਰਕੇ ਬਿਨਾਂ ਨਹੀਂ ਰਹਿੰਦਾ। ਇਸ ਲਈ ਲੈਅ, ਤਾਲ ਅਤੇ ਤਾਲ ਵਾਦਿਆਂ ਦੀ ਰਸ-ਉਤਪਤੀ ਵਿਚ ਸੁਤੰਤਰ ਹੋਂਦ ਹੈ।

ਵਰਤਮਾਨ ਯੁਗ ਵਿਚ ਸ਼ਾਸਤਰੀ ਸੰਗੀਤ

ਪਰਿਵਰਤਨ ਸੰਸਾਰ ਦਾ ਨਿਯਮ ਹੈ ਜੋ ਹਰ ਖੇਤਰ ਵਿਚ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀ ਗੋਚਰ ਹੈ। ਸੰਗੀਤ ਕਲਾ ਵਿੱਚ ਵੀ ਪ੍ਰਾਚੀਨ ਕਾਲ ਤੋਂ ਅੱਜ ਤਕ ਅਨੇਕ ਪਰਿਵਰਤਨ ਹੋਏ। ਪੁਰਾਤਨ ਸੰਗੀਤ ਦਾ ਮਨੋਰਥ ਮਨੋਰੰਜਨ ਨਾ ਹੋ ਕੇ ਈਸ਼ਵਰ ਦੀ ਉਪਾਸਨਾ ਅਤੇ ਮੁਕਤੀ ਪ੍ਰਾਪਤੀ ਹੁੰਦਾ ਸੀ। ਚਾਰ ਵੇਦਾਂ ਵਿਚੋਂ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਸਾਮਵੇਦ ਦਾ ਸੰਬੰਧ ਸੰਗੀਤ ਨਾਲ ਹੀ ਹੈ। ਪ੍ਰਾਚੀਨ ਕਲਾ ਦਾਰਸ਼ਨਿਕਾਂ ਦਾ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀਕੋਣ ਸਦਾ ਹੀ ਅਧਿਆਤਮਕ ਰਿਹਾ ਹੈ। ਉਸ ਯੁਗ ਵਿਚ ਚੰਚਲ ਮਨੋਬਿਰਤੀਆਂ ਦਾ ਨਿਰਾਕਰਣ ਕਰਕੇ ਚਿੱਤ ਦੀ ਇਕਾਗਰਤਾ ਨਾਲ ਜਨ ਕਲਿਆਣ ਦੀ ਭਾਵਨਾ ਹੀ ਸੰਗੀਤ ਯੋਗੀਆਂ ਦਾ ਉਦੇਸ਼ ਹੁੰਦਾ ਸੀ। ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਦੀ ਪ੍ਰਾਚੀਨ ਪਰੰਪਰਾ ਵਿਚ ਅਨੇਕ ਰਿਸ਼ੀਆਂ, ਮੁਨੀਆਂ, ਯੋਗੀਆਂ, ਫਕੀਰਾਂ, ਕਲਾ ਸਾਧਕਾਂ, ਦਾਰਸ਼ਨਿਕਾਂ ਅਤੇ ਸੰਗੀਤਾਚਾਰੀਆਂ ਦਾ ਬੇਜੋੜ ਯੋਗਦਾਨ ਰਿਹਾ ਹੈ। ਦੇਵਤਿਆਂ ਤੋਂ ਪ੍ਰਾਪਤ ਇਸ ਦਾਤ ਨੂੰ ਸਮੇਂ ਸਮੇਂ ਸਿਰ ਸੰਗੀਤ ਮੁਨੀਆਂ ਤੇ ਕਲਾਕਾਰਾਂ ਨੇ ਆਪਣੀ ਸਾਧਨਾ ਰਾਹੀਂ ਜਨ ਜਨ ਤਕ ਪੁਚਾਇਆ। ਨਾਰਦ ਅਤੇ ਤੁੰਬਰੂ ਤੋਂ ਲੈ ਕੇ ਮੱਧਕਾਲੀਨ ਭਗਤ ਕਵੀਆਂ ਤਕ ਸੰਗੀਤ ਅਰਾਧਨਾ ਅਤੇ ਆਤਮ ਵਿਕਾਸ ਦਾ ਮੁੱਖ ਸਾਧਨ ਰਿਹਾ ਹੈ।

ਭਾਰਤ ਵਿਚ ਮੁਸਲਮਾਨਾਂ ਦੇ ਆਉਣ ਨਾਲ ਸੰਗੀਤ ਕਲਾ ਵਿਚ ਅਨੇਕ ਪਰਿਵਰਤਨ ਸਾਹਮਣੇ ਆਏ। ਸੰਗੀਤ ਸ਼ਾਸਤਰ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਹੋਣ ਕਰਕੇ ਮੁਸਲਮਾਨ ਉਸ ਨੂੰ ਸਮਝਣ ਤੋਂ ਅਸਮਰਥ ਰਹੇ। ਇਹ ਕਲਾ ਰਾਜਿਆਂ ਮਾਹਾਰਾਜਿਆਂ ਅਤੇ ਨਵਾਬਾਂ ਦੇ ਮਨੋਰੰਜਨ ਅਤੇ ਵਿਲਾਸਤਾ ਦਾ ਸਾਧਨ ਬਣ ਕੇ ਰਹਿ ਗਈ। ਗਾਇਨ ਵਿਚ ਪ੍ਰਯੋਗ ਹੋਣ ਵਾਲੇ ਸਾਹਿਤ ਦਾ ਵਿਸ਼ਾ-ਵਸਤੂ ਪ੍ਰਭੂ-ਸਤੁਤੀ ਤੋਂ ਲਾਂਭੇ ਹੋ ਕੇ ਸਮਰਾਟਾਂ ਦੇ ਗੁਣਵਾਨ, ਸ਼ਿੰਗਾਰਕਤਾ ਅਤੇ ਅਸ਼ਲੀਲਤਾ ਭਰਪੂਰ ਹੋ ਗਿਆ। ਜਨ ਸਾਧਾਰਣ ਤੋਂ ਹਟ ਕੇ ਇਹ ਕਲਾ ਦਰਬਾਰਾਂ ਦਾ ਸ਼ਿੰਗਾਰ ਬਣ ਕੇ ਰਹਿ ਗਈ। ਉੱਚ ਕੋਟੀ ਦੇ ਕਲਾਕਾਰਾਂ ਨੂੰ ਦਰਬਾਰੀ ਨੌਕਰੀ ਮਿਲਣ ਲੱਗੀ ਜਿਸ ਕਾਰਨ ਇਹ ਕਲਾ ਜਨ ਸਾਧਾਰਣ ਨਾਲੋਂ ਟੁੱਟ ਕੇ ਵਿਅਕਤੀਵਾਦੀ ਹੋਣ ਲੱਗ ਪਈ। ਇਸ ਕਰਕੇ ਹੀ ਘਰਾਣਾ ਪਰੰਪਰਾ ਦਾ ਮੁੱਢ ਬੱਝਿਆ। ਇਸਲਾਮੀ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤੀ ਦੇ ਅੰਤ ਹੋਣ ਨਾਲ ਕਲਾਕਾਰਾਂ ਨੂੰ ਮੰਦਹਾਲੀ ਦਾ ਸਾਹਮਣਾ ਕਰਨਾ ਪਿਆ ਪਰ ਜਲਦੀ ਹੀ ਅੰਗਰੇਜਾਂ ਦੀ ਹਕੂਮਤ ਹੋਣ ਨਾਲ ਪੱਛਮੀ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤੀ ਦਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਵਧਣ ਲੱਗਾ। ਰਿਆਸਤਾਂ ਖਤਮ ਹੋਣ ਨਾਲ ਰਾਜ ਦਰਬਾਰਾਂ ਤੋਂ ਵਾਂਝੇ ਕਲਾਕਾਰਾਂ ਨੇ ਜੀਵਕਾ ਚਲਾਉਣ ਲਈ ਕਲਾ ਨੂੰ ਵਿਵਸਾਇਕ ਰੂਪ ਦੇ ਦਿੱਤਾ। ਸਥਾਈ ਅਤੇ ਬੌਧਿਕ ਆਨੰਦ ਦੇਣ ਵਾਲੀ ਇਸ ਕਲਾ ਦਾ ਮਨੋਰਥ ਅਲਪਕਾਲਿਕ ਇੰਦਰਿਆਈ ਸੁਖ ਹੋ ਕੇ ਰਹਿ ਗਿਆ ਅਤੇ ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਸਤੋਗੁਣੀ ਕਲਾ ਹੌਲੀ ਹੌਲੀ ਰਜੋਗੁਣੀ ਵੀ ਨਾ ਰਹਿ ਕੇ ਤਮੋਗੁਣੀ ਬਣ ਗਈ।

ਇਸ ਅੰਧੇਰੇ ਯੁਗ ਵਿਚ ਵੀ ਕੁਝ ਰਾਜੇ ਅਤੇ ਨਵਾਬ ਅਜਿਹੇ ਸਨ ਜਿੰਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਇਸ ਕਲਾ ਦੀ ਲੋਅ ਨੂੰ ਬੁਝਣ ਨਹੀਂ ਦਿੱਤਾ। ਕੁਝ ਸੰਗੀਤਕਾਰ ਅਜਿਹੇ ਵੀ ਹੋਏ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਭੁੱਖੇ ਰਹਿਣ ਦੇ ਬਾਵਜੂਦ ਵੀ ਸੰਗੀਤ ਕਲਾ ਨੂੰ ਪਤਨ ਵੱਲ ਨਹੀਂ ਜਾਣ ਦਿੱਤਾ ਅਤੇ ਇਸ ਨੂੰ ਆਦਰਸ਼ ਦੇ ਧਰਾਤਲ ਤੇ ਟਿਕਾਈ ਰੱਖਿਆ। ਸੰਗੀਤ ਜਗਤ ਅਜਿਹੇ ਸਿਰੜੀ ਲੋਕਾਂ ਦਾ ਹਮੇਸ਼ਾ ਰਿਣੀ ਰਹੇਗਾ ਜਿੰਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਘਰਾਣਿਆਂ ਦੀ ਸਰਪਰਸਤੀ ਦਾ ਤਿਆਗ ਕਰਕੇ ਅਤੇ ਸੁਤੰਤਰ ਰੂਪ ਵਿਚ ਕਾਰਜਸ਼ੀਲ ਹੋ ਕੇ ਸੰਗੀਤ ਕਲਾ ਨਾਲੋਂ ਟੁੱਟ ਚੁੱਕੇ ਲੋਕਾਂ ਵਿਚ ਪ੍ਰੇਰਣਾ ਦੀ ਨਵੀਂ ਰੂਹ ਫੂਕ ਦਿੱਤੀ। ਰਾਜ ਦਰਬਾਰਾਂ ਦੇ ਇਸ ਬਦਨਾਮ ਸੰਗੀਤ ਨੂੰ, ਜਿਹੜਾ ਜਨਸਾਧਾਰਣ ਵਿਚ ਘਟੀਆ ਅਤੇ ਵਿਲਾਸਤਾ ਪੂਰਣ ਸਮਝਿਆ ਜਾਂਦਾ ਸੀ, ਜਿਹੜੇ ਕਲਾਕਾਰਾਂ ਨੇ ਦੁਬਾਰਾ ਸਮਾਜਿਕ ਮਾਣ ਦੁਆਇਆ ਉਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚ ਪੰਡਤ ਵਿਸ਼ਨੂ ਦਿਗੰਬਰ ਪਲੁਸਕਰ ਅਤੇ ਪੰਡਤ ਵਿਸ਼ਨੂ ਨਾਰਾਇਣ ਭਾਤਖੰਡੇ ਜੀ ਦਾ ਨਾਮ ਬੜੇ ਸਨਮਾਨ ਨਾਲ ਲਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਪਿਛਲੀਆਂ ਚਾਰ ਸ਼ਤਾਬਦੀਆਂ ਵਿਚ ਸੰਗੀਤ ਜਿਹੜਾ ਕਿ ਬਹੁਤ ਨਿਮਾਣੀ ਅਵਸਥਾ ਵਿਚ ਪਹੁੰਚ ਚੁੱਕਾ ਸੀ, ਇਨ੍ਹਾਂ ਯੁਗਪੁਰਸ਼ਾਂ ਦੀ ਕਠੋਰ

ਸਾਧਨਾ ਅਤੇ ਅਣਥੱਕ ਲਗਨ ਸਦਕਾ ਹੁਣ ਫਿਰ ਤੋਂ ਸਮਾਜ ਵਿਚ ਸਨਮਾਨ ਹਾਸਲ ਕਰਣ ਲੱਗਾ। ਜਿਹੜੇ ਮਾਤਾ ਪਿਤਾ ਸੰਗੀਤਕਾਰਾਂ ਦੀ ਚਰਿੱਤਰਹੀਣਤਾ ਨੂੰ ਇਸ ਕਲਾ ਦੇ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ਣਾਂ ਵਿਚ ਸ਼ਾਮਲ ਕਰਕੇ ਆਪਣੀ ਔਲਾਦ ਨੂੰ ਇਸ ਕਲਾਂ ਤੋਂ ਪਰ੍ਹੇ ਰਖਦੇ ਸਨ, ਉਹ ਵੀ ਇਨ੍ਹਾਂ ਮਹਾਪੁਰਸ਼ਾਂ ਦੇ ਬੇਦਾਗ ਵਿਅਕਤਿੱਤਵ ਅਤੇ ਨਿਰੰਤਰ ਸੰਘਰਸ਼ ਤੋਂ ਪ੍ਰਭਾਵਿਤ ਹੋਏ। ਖਿਆਲ ਸ਼ੈਲੀ ਦੀਆਂ ਰਚਨਾਵਾਂ ਵਿਚੋਂ ਅਸ਼ਲੀਲ ਸ਼ਬਦ ਕੱਢ ਦਿਤੇ ਗਏ ਅਤੇ ਭਗਤੀ ਕਾਵਿ-ਰੂਪਾਂ ਨੂੰ ਪ੍ਰਧਾਨਤਾ ਦੇ ਦਿੱਤੀ ਗਈ। ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਸੰਗੀਤ ਕਲਾ ਹੌਲੀ ਹੌਲੀ ਭਜਨ ਕੀਰਤਨ ਦਾ ਰੂਪ ਲੈਂਦੀ ਹੋਈ ਦੁਬਾਰਾ ਸੁਰਜੀਤ ਹੋ ਗਈ।

ਪਰਚਾਰ ਕਾਰਜ ਵਿਚ ਇਸ ਵੱਡੀ ਸਫਲਤਾ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਸੰਗੀਤ ਨੂੰ ਸਥਾਈ ਰੂਪ ਦੇਣ ਦੀਆਂ ਕੋਸ਼ਿਸ਼ਾਂ ਅਰੰਭੀਆਂ ਗਈਆਂ। ਸੰਗੀਤ ਸੰਸਥਾਵਾਂ ਅਤੇ ਵਿਦਿਆਲਿਆਂ ਦੀ ਸਥਾਪਨਾ ਹੋਈ। ਪੰ. ਭਾਤਖੰਡੇ ਜੀ ਨੇ ਧਨੀ ਵਿਅਕਤੀਆਂ ਅਤੇ ਵਿਦਵਾਨ ਕਲਾਕਾਰਾਂ ਦੀ ਸਹਾਇਤਾ ਨਾਲ ਲਖਨਊ ਵਿਚ 'ਮੈਰਿਸ ਕਾਲਜ ਆਫ਼ ਮਿਊਜ਼ਿਕ' ਦੀ ਸਥਾਪਨਾ ਕੀਤੀ। ਪਲੁਸਕਰ ਜੀ ਨੇ ਪੂਨਾ ਸ਼ਹਿਰ ਵਿਖੇ 'ਗੰਧਰਵ ਮਹਾਵਿਦਿਆਲਾ' ਅਤੇ ਇਲਾਹਾਬਾਦ ਵਿਖੇ 'ਪਰਿਆਗ ਸੰਗੀਤ ਸਮਿਤੀ' ਦੀ ਸਥਾਪਨਾ ਕੀਤੀ। ਅੱਜ ਇਹ ਸੰਸਥਾਵਾਂ ਸੰਗੀਤ ਦੀ ਮਹਾਨ ਸੇਵਾ ਕਰ ਰਹੀਆਂ ਹਨ। ਦੇਸ਼ ਵਿਦੇਸ਼ ਦੇ ਵਿਦਿਆਰਥੀਆਂ ਨੇ ਇਨ੍ਹਾਂ ਸੰਸਥਾਵਾਂ ਤੋਂ ਸਿਖਿਆ ਲੈ ਕੇ ਸੰਗੀਤ ਲਾਭ ਲਿਆ ਹੈ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਮੋਢੀ ਸੰਸਥਾਵਾਂ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਕਲਕੱਤਾ, ਬਨਾਰਸ, ਮੁੰਬਈ, ਬੜੋਦਾ, ਦਿੱਲੀ, ਪਟਨਾ, ਜਲੰਧਰ, ਲਾਹੌਰ, ਮੇਰਠ ਆਦਿ ਸ਼ਹਿਰਾਂ ਵਿਚ ਸੰਗੀਤ ਵਿਦਿਆਲੇ ਖੋਲ੍ਹੇ ਗਏ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਸੰਸਥਾਵਾਂ ਨੇ ਸੰਗੀਤ ਪ੍ਰਤੀ ਜਨ ਸਾਧਾਰਣ ਦੀ ਰੁਚੀ ਜਾਗਰਤ ਕਰਕੇ ਸੰਗੀਤ ਦੀ ਮਹਤੱਤਾ ਤੋਂ ਜਾਣੂ ਕਰਵਾਇਆ।

ਭਾਰਤ ਸਰਕਾਰ ਨੇ ਵੀ ਸਮੇਂ ਸਮੇਂ ਸਿਰ ਕਲਾ-ਉੱਨਤੀ ਲਈ ਸੁਚੇਤ ਯਤਨ ਕੀਤੇ ਤੇ ਇਸ ਨੂੰ ਸਾਂਸਕਰਿਤਿਕ ਯੋਜਨਾ ਦੇ ਵਿਕਾਸ ਅੰਗ ਵਜੋਂ ਮਾਨਤਾ ਦਿੱਤੀ। ਆਜ਼ਾਦੀ ਉਪਰੰਤ ਕਾਲ ਵਿਚ ਕੇਂਦਰੀ ਅਤੇ ਰਾਜ ਸਰਕਾਰਾਂ ਨੇ ਸੰਗੀਤ ਨੂੰ ਸਿਖਿਆ ਵਿਭਾਗਾਂ ਵਿਚ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਸਥਾਨ ਦਿੱਤਾ ਹੈ। ਸਕੂਲਾਂ, ਕਾਲਜਾਂ ਅਤੇ ਯੂਨੀਵਰਸਟੀਆਂ ਵਿਚ ਇਸ ਕਲਾ ਨੂੰ ਇਕ ਵੱਖਰੇ ਅਤੇ ਨਿਯਮਤ ਵਿਸ਼ੇ ਵਜੋਂ ਅਪਨਾਉਣ ਨਾਲ ਇਸ ਦੀ ਸਰਬ ਉਪਲਬਧਤਾ ਦੇ ਨਾਲ ਹੀ ਇਸ ਦਾ ਵਿਗਿਆਨਕ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀ ਤੋਂ ਅਧਿਐਨ ਹੋਣਾ ਸ਼ੁਰੂ ਹੋ ਗਿਆ ਹੈ। ਪਹਿਲੀ ਪੰਜ ਸਾਲਾ ਯੋਜਨਾ ਵਿਚ ਕੇਂਦਰੀ ਸਰਕਾਰ ਨੇ 'ਸੰਗੀਤ ਨਾਟਕ ਅਕਾਦਮੀ' ਨਾਮਕ ਸੰਸਥਾ ਦਾ ਆਰੰਭ ਕੀਤਾ ਜਿਸ ਰਾਹੀਂ ਖੋਜ ਕਾਰਜ, ਸਿਖਿਆ ਸੰਸਥਾਵਾਂ ਦਾ ਸੰਗਠਨ, ਰਾਸ਼ਟਰੀ ਸੰਗੀਤ ਸੰਮੇਲਨਾਂ ਦੇ ਆਯੋਜਨ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਕਲਾਕਾਰਾਂ ਨੂੰ ਪੁਰਸਕਾਰਿਆ ਵੀ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਸੰਭਾਵਿਤ ਕਲਾਕਾਰਾਂ ਨੂੰ ਯੋਗਤਾ ਅਨੁਸਾਰ ਮਾਇਕ ਸਹਾਇਤ ਦਿੱਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਗੁਣੀ ਵਿਦਿਆਰਥੀਆਂ ਨੂੰ ਅਨੁਦਾਨ ਦੇ ਕੇ ਉੱਚ ਕਲਾਕਾਰਾਂ ਤੋਂ ਸਿਖਿਆ ਦਾ ਪ੍ਰਬੰਧ ਵੀ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।

ਸ਼ਾਸਤਰੀ ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਪ੍ਰਚਾਰ ਵਿਚ ਸੰਗੀਤ ਸੰਮੇਲਨਾਂ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਨੂੰ ਨਕਾਰਿਆ ਨਹੀਂ ਜਾ ਸਕਦਾ। ਦੇਸ਼ ਦੇ ਵੱਡੇ ਵੱਡੇ ਸ਼ਹਿਰਾਂ ਵਿਚ ਉੱਚ-ਪੱਧਰ ਦੇ ਸੰਗੀਤ ਸੰਮੇਲਨਾਂ ਦਾ ਆਯੋਜਨ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਜਿੰਨਾਂ ਵਿਚੋਂ ਗਵਾਲੀਅਰ, ਕਲਕੱਤਾ, ਦਿੱਲੀ, ਬੰਬਈ, ਇਲਾਹਾਬਾਦ, ਜਲੰਧਰ, ਚੰਡੀਗੜ੍ਹ ਅਤੇ ਪੂਨਾ ਆਦਿ ਸਥਾਨਾਂ ਦੇ ਸੰਮੇਲਨ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਰੂਪ ਵਿਚ ਵਰਣਨਯੋਗ ਹਨ। ਪੰਜਾਬ ਵਿਚ ਜਲੰਧਰ ਵਿਖੇ ਹੋਣ ਵਾਲਾ 'ਹਰੀਵੱਲਭ ਸੰਗੀਤ ਸੰਮੇਲਨ' ਇਸ ਖਿੱਤੇ ਦੇ ਲੋਕਾਂ ਵਿਚ ਬਹੁਤ ਪ੍ਰਸਿੱਧ ਹੈ। ਰਸਿਕ ਸਰੋਤੇ ਮਹੀਨਿਆਂ ਬੱਧੀ ਇਨ੍ਹਾਂ ਸੰਮੇਲਨਾਂ ਦੀ ਉਡੀਕ ਕਰਦੇ ਹਨ ਅਤੇ ਘੰਟਿਆਂ ਬੱਧੀ ਕਲਾਕਾਰਾਂ ਦੀ ਕਲਾ ਦਾ ਰਸਪਾਨ ਕਰਦੇ ਹਨ।

ਭਾਰਤੀ ਕਲਾਕਾਰਾਂ ਨੇ ਸਮੇਂ ਸਮੇਂ ਸਿਰ ਵਿਦੇਸ਼ਾਂ ਵਿਚ ਜਾ ਕੇ ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਦਾ ਪ੍ਰਚਾਰ ਕੀਤਾ ਹੈ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਕਲਾਕਾਰਾਂ ਵਿਚੋਂ ਪੰਡਿਤ ਰਵੀ ਸ਼ੰਕਰ ਦਾ ਨਾਮ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਰੂਪ ਵਿਚ ਵਰਨਣ ਯੋਗ ਹੈ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਵਿਦੇਸ਼ੀਆਂ ਨੂੰ ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਸਮਝਾਇਆ ਅਤੇ ਇਸ ਨੂੰ ਸਿਖਾਉਣ ਲਈ ਉੱਥੇ ਕਈ ਸੰਗੀਤ ਸੰਸਥਾਵਾਂ

ਕਾਇਮ ਕੀਤੀਆਂ। ਇਸ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਸਰਕਾਰ ਵੱਲੋਂ ਵੀ ਕਲਾਕਾਰਾਂ ਦੇ ਸਭਿਆਚਾਰਕ ਦਲ ਵਿਦੇਸ਼ਾਂ ਵਿਚ ਭੇਜੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਬਾਹਰਲੇ ਲੋਕਾਂ ਨੇ ਵੀ ਸਾਡੇ ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਡੂੰਘੇ ਪ੍ਰਭਾਵ ਅਤੇ ਵਿਲੱਖਣ ਪ੍ਰਸਤੁਤੀਕਰਣ ਪ੍ਰਤੀ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਰੁਚੀ ਦਿਖਾਈ ਹੈ।

ਵਰਤਮਾਨ ਯੁਗ ਵਿਚ ਸ਼ਾਸਤਰੀ ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਪ੍ਰਚਾਰ ਵਿਚ ਸਭ ਤੋਂ ਵੱਧ ਭੂਮਿਕਾ ਆਕਾਸ਼ਵਾਣੀ ਦੀ ਰਹੀ ਹੈ। ਇਸ ਸਾਧਨ ਨੇ ਸ਼ਾਸਤਰੀ ਸੰਗੀਤ ਦੀਆਂ ਵਿਭਿੰਨ ਸ਼ੈਲੀਆਂ ਨੂੰ ਆਪਣੇ ਪ੍ਰਸਾਰਣ ਵਿਚ ਅਹਿਮ ਮਹੱਤਤਾ ਦਿੱਤੀ ਹੈ। ਕਰਨਾਟਕੀ ਅਤੇ ਹਿੰਦੁਸਤਾਨੀ ਸੰਗੀਤ ਪੱਧਤੀਆਂ ਦੇ ਸੰਗੀਤ ਸਮਾਰੋਹ, ਰਾਸ਼ਟਰੀ ਪ੍ਰੋਗ੍ਰਾਮ, ਵਿਭਿੰਨ ਦਿਨਾਂ ਦੇ ਨਿਸ਼ਚਿਤ ਸੰਗੀਤਕ ਪ੍ਰਸਾਰਣਾਂ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਰੇਡੀਓ ਸੰਗੀਤ ਸੰਮੇਲਨ ਆਦਿ ਰਾਹੀਂ ਆਕਾਸ਼ਵਾਣੀ ਦਾ ਉੱਦਮ ਸਲਾਹੁਣ ਯੋਗ ਹੈ। ਵਿਭਿੰਨ ਸੰਗੀਤ ਵਿਭੂਤੀਆਂ ਜਿਵੇਂ ਤਿਆਗ ਰਾਜ, ਤਾਨਸੇਨ ਅਤੇ ਭਾਤਖੰਡੇ ਆਦਿ ਦੇ ਸਮ੍ਰਿਤੀ ਸਮਾਰੋਹਾਂ ਦਾ ਸਲਾਨਾ ਆਯੋਜਨ ਵੀ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਸ਼ਾਸਤਰੀ ਸੰਗੀਤ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਸੁਗਮ ਸੰਗੀਤ ਦੀਆਂ ਵਿਭਿੰਨ ਧਾਰਾਵਾਂ, ਬੱਚਿਆਂ ਲਈ ਸੰਗੀਤ ਸਿਖਿਆ ਦੇ ਪ੍ਰੋਗ੍ਰਾਮ, ਸੰਗੀਤਕ ਗੋਸ਼ਠੀਆਂ ਆਦਿ ਦਾ ਪ੍ਰਸਾਰਣ ਵੀ ਸਮੇਂ ਸਮੇਂ ਸਿਰ ਹੁੰਦਾ ਰਹਿੰਦਾ ਹੈ। ਸਥਾਨਕ ਕਲਾਕਾਰਾਂ ਨੂੰ ਵੀ ਆਪਣੇ ਕਲਾ-ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਦਾ ਭਰਪੂਰ ਮੌਕਾ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਅਜਿਹੇ ਸੰਗੀਤ ਦਿੱਗਜ, ਜੋ ਅਜ ਦੁਨੀਆਂ ਵਿਚ ਨਹੀਂ ਹਨ, ਦਾ ਸੰਗੀਤ ਵੀ ਆਕਾਸ਼ਵਾਣੀ ਤੋਂ ਸੁਣਨ ਨੂੰ ਮਿਲਦਾ ਹੈ ਜਿਸ ਨਾਲ ਨਵੀਂ ਪੀੜ੍ਹੀ ਪ੍ਰੇਰਣਾ ਲੈ ਕੇ ਆਪਣੀਆਂ ਲੀਹਾਂ ਨਿਰਧਾਰਤ ਕਰਦੀ ਹੈ।

ਆਕਾਸ਼ਵਾਣੀ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਦੂਰਦਰਸ਼ਨ ਵੀ ਸ਼ਾਸਤਰੀ ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਪ੍ਰਚਾਰ ਲਈ ਰਾਸ਼ਟਰੀ ਪ੍ਰੋਗ੍ਰਾਮ ਅਤੇ ਵਿਭਿੰਨ ਸੰਗੀਤ ਸੰਮੇਲਨਾਂ ਦਾ ਸਿੱਧਾ ਪ੍ਰਸਾਰਣ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਉੱਘੇ ਸੰਗੀਤਕਾਰਾਂ ਨਾਲ ਰੂ-ਬ-ਰੂ ਹੋ ਕੇ ਉਨਾਂ ਨਾਲ ਸੰਗੀਤਕ ਵਿਚਾਰ ਵਟਾਂਦਰਾ, ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀਆਂ ਸੰਗੀਤ ਵਿਧੀਆਂ ਅਤੇ ਘਰਾਣਿਆਂ ਬਾਰੇ ਜਨ-ਸਾਧਾਰਣ ਨੂੰ ਜਾਣਕਾਰੀ ਮਿਲਦੀ ਹੈ। ਕਲਾਕਾਰ ਦੇ ਪ੍ਰਤੱਖ ਦਰਸ਼ਨ, ਕਲਾ ਪ੍ਰਸਤੁਤੀਕਰਣ ਦਾ ਢੰਗ, ਹਾਵ ਭਾਵ, ਮੁਦਰਾ ਸੰਚਾਲਨ ਨੂੰ ਵਾਚ ਸਕਣ ਦੀ ਸੁਵਿਧਾ ਕਰਕੇ ਇਹ ਮਾਧਿਅਮ ਲੋਕਾਂ ਲਈ ਵਧੇਰੇ ਖਿੱਚ-ਭਰਪੂਰ ਹੈ। ਸ਼ਾਸਤਰੀ ਨ੍ਰਿਤ ਲਈ ਤਾਂ ਇਹ ਸਾਧਨ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਰੂਪ ਵਿਚ ਲਾਹੇਵੰਦ ਸਿੱਧ ਹੋਇਆ ਹੈ।

ਵਿਗਿਆਨਕ ਤਰੱਕੀ ਨਾਲ ਜਿਥੇ ਹੋਰ ਖੇਤਰਾਂ ਵਿਚ ਵਿਕਾਸ ਦੀ ਦਰ ਤੀਬਰ ਹੋਈ ਹੈ, ਉਥੇ ਸਾਸਤਰੀ ਸੰਗੀਤ ਵੀ ਅਛੂਤਾ ਨਹੀਂ ਰਿਹਾ। ਅੱਜ ਸਾਡੇ ਕੋਲ ਸੰਗੀਤ ਸੁਣਨ ਲਈ ਅਨੇਕ ਅਜਿਹੇ ਯੰਤਰ ਉਪਲਬਧ ਹਨ ਜੋ ਕੁਝ ਸਮਾਂ ਪਹਿਲਾਂ ਦੇ ਸਰੋਤੇ ਕੋਲ ਨਹੀਂ ਸਨ। ਸਾਇੰਸ ਨੇ ਅੱਜ ਆਕਾਸ਼ਵਾਣੀ ਅਤੇ ਦੂਰਦਰਸ਼ਨ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਟੇਪਰਿਕਾਰਡਰ, ਰਿਕਾਰਡ, ਕੰਪੈਕਟ ਡਿਸਕ, ਆਡੀਓ-ਵੀਡੀਓ ਕੈਸਟਾਂ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਮੌਜੂਦਾ ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਖੇਤਰ ਵਿਚ ਕ੍ਰਾਂਤੀ ਲਿਆਂਦੀ ਹੈ। ਉਸਤਾਦ ਸੰਗੀਤਕਾਰਾਂ ਦੀ ਕਲਾ ਦਾ ਆਨੰਦ ਹੁਣ ਹਰ ਵੇਲੇ ਮਾਣਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਸਾਧਨਾਂ ਨੇ ਜਿਥੇ ਉੱਤਮ ਅਤੇ ਦੁਰਲੱਭ ਸੰਗੀਤ ਨੂੰ ਸੁਰਖਿਆ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕੀਤੀ ਹੈ, ਉਥੇ ਅਧਿਐਨ ਅਤੇ ਖੋਜਾਰਥੀਆਂ ਲਈ ਇਹ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਲਾਹੇਵੰਦ ਹਨ। ਆਉਣ ਵਾਲੀਆਂ ਪੀੜ੍ਹੀਆਂ ਲਈ ਸੰਗੀਤ ਦਾ ਇਹ ਖਜਾਨਾ ਸਾਂਭ ਕੇ ਰੱਖਣ ਲਈ ਕੋਈ ਔਕੜ ਪੇਸ਼ ਨਹੀਂ ਆਏਗੀ। 'ਮਿਊਜ਼ਿਕ ਟੁਡੇ' ਅਤੇ 'ਐਚ. ਐਮ. ਵੀ' ਵਰਗੀਆਂ ਕੁਝ ਕੰਪਨੀਆਂ ਨੇ ਇਸ ਖੇਤਰ ਵਿਚ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਯੋਗਦਾਨ ਪਾਇਆ ਹੈ।

ਵਰਤਮਾਨ ਯੁਗ ਵਿਚ ਸ਼ਾਸਤਰੀ ਸੰਗੀਤ ਵਿਚ ਹੋ ਰਹੀ ਪ੍ਰਗਤੀ ਵਲ ਵੇਖਣ ਤੋਂ ਇਸ ਦਾ ਭਵਿੱਖ ਬਹੁਤ ਉਜਲਾ ਨਜ਼ਰ ਆਉਂਦਾ ਹੈ ਪਰ ਅਜੋਕੇ ਯੁਗ ਵਿਚ ਅਨੇਕ ਅਜਿਹੀਆਂ ਤਰੁਟੀਆਂ ਸਾਹਮਣੇ ਆ ਰਹੀਆਂ ਹਨ ਜਿੰਨਾ ਨੂੰ ਦੂਰ ਕਰਨ ਦਾ ਯਤਨ ਹਰ ਕਲਾ ਪ੍ਰੇਮੀ ਨੂੰ ਕਰਨਾ ਚਾਹੀਦਾ ਹੈ। ਵਿਚਾਰਣ ਯੋਗ ਹੈ ਕਿ ਉਨੱਤ ਵਿਗਿਆਨਕ ਤਕਨੀਕ ਅਤੇ ਨਵੇਂ ਨਵੇਂ ਸੰਚਾਰ ਮਾਧਿਅਮਾਂ ਦੇ ਇਸ ਯੁਗ ਵਿਚ ਸ਼ਾਸਤਰੀ ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਸਰੋਤਿਆਂ ਦੀ ਗਿਣਤੀ ਦਿਨ-ਬ-ਦਨ ਘਟਦੀ ਕਿਓਂ ਜਾ ਰਹੀ ਹੈ? ਅੱਜ-ਕੱਲ੍ਹ ਕੁਝ ਗਿਣੇ

ਚੁਣੇ ਲੋਕ ਹੀ ਸ਼ਾਸਤਰੀ ਸੰਗੀਤ ਨੂੰ ਸੁਣਨ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਸਮਾਜ ਦਾ ਇਕ ਵੱਡਾ ਵਰਗ ਤਾਂ ਸ਼ਾਸਤਰੀ ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਨਾਮ ਤੋਂ ਹੀ ਤ੍ਰਭਕ ਉਠਦਾ ਹੈ। ਕੁਝ ਕੁ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਕਹਾਉਣ ਵਾਲੇ ਲੋਕ ਹੀ 'ਰਾਸ਼ਟਰੀ ਭਾਵਨਾ' ਤੋਂ ਪ੍ਰੇਰਿਤ ਹੋ ਕੇ ਸੰਗੀਤ ਦੀ ਸੇਵਾ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਕਲਾਕਾਰ, ਸਾਧਕ ਅਤੇ ਸਰੋਤਿਆਂ ਵਿਚੋਂ, ਕਿਹੜੇ ਅੰਗ ਵਿਚ ਵਿਕਾਰ ਪੈਦਾ ਹੋ ਗਿਆ ਹੈ ਕਿ ਅੱਜ ਸੰਗੀਤ ਕਲਾ ਦਾ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ, ਇਕ ਉਪਹਾਸ ਦੀ ਹੱਕ ਤਕ ਪਹੁੰਚ ਗਿਆ ਹੈ? ਕਿਉਂ ਇਹ ਕਲਾ ਮੁਕਤੀ ਪ੍ਰਾਪਤੀ ਜਾਂ ਈਸ਼ਵਰ ਸਤੁਤੀ ਨਾ ਹੋ ਕੇ ਸਿਰਫ ਮਨਪਰਚਾਵੇ ਦਾ ਸਾਧਨ ਬਣ ਕੇ ਰਹਿ ਗਈ ਹੈ? ਸਾਸਤਰੀ ਸੰਗੀਤ ਨਾਲੋਂ ਸੁਗਮ ਸੰਗੀਤ ਜਾਂ ਫਿਲਮੀ ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਪ੍ਰੋਗ੍ਰਾਮਾਂ ਵਿਚ ਰੁਚੀ ਰਖਣ ਵਾਲਿਆਂ ਦੀ ਸੰਖਿਆਂ ਦਿਨੋਂ ਦਿਨ ਕਿਉਂ ਵਧ ਰਹੀ ਹੈ? ਇਨ੍ਹਾਂ ਸਵਾਲਾਂ ਦਾ ਹੱਲ ਲੱਭਣ ਲਈ ਗੰਭੀਰ ਸੋਚ ਵਿਚਾਰ ਦੀ ਲੋੜ ਹੈ।

ਮੇਰਾ ਨਿਮਰਤਾ-ਪੂਰਵਕ ਵਿਚਾਰ ਹੈ ਕਿ ਸ਼ਾਸਤਰੀ ਸੰਗੀਤ ਦੀ ਇਸ ਹਾਲਤ ਲਈ ਬਹੁਤ ਹੱਦ ਤਕ ਖੁਦ ਸ਼ਾਸਤਰੀ ਸੰਗੀਤਕਾਰ ਜ਼ਿੰਮੇਵਾਰ ਹਨ। ਇਹ ਸੱਚ ਹੈ ਕਿ ਲੈਅ ਸੰਗੀਤ ਦਾ ਪ੍ਰਾਣ ਹੈ ਅਤੇ ਗਤੀਸ਼ੀਲਤਾ ਤੋਂ ਬਗੈਰ ਨਾਦ ਆਕਰਸ਼ਣ ਖੋ ਬੈਠਦਾ ਹੈ ਪਰ ਅੱਜ ਦਾ ਗਾਇਕ ਲੈਅ ਦੇ ਉਸ ਰੂਪ ਦੀ ਸਾਧਨਾ ਕਰਦਾ ਹੈ ਜਿਹੜਾ ਦਿਮਾਗੀ ਕਸਰਤ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਕੁਝ ਵੀ ਨਹੀਂ। ਉਸ ਦੀ ਸਾਧਨਾ ਵਿਚ ਹਿਰਦੇ-ਪੱਖ ਦੀ ਘਾਟ ਸਪਸ਼ਟ ਮਹਿਸੂਸ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਚਮਤਕਾਰ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਨੂੰ ਪ੍ਰਮੁੱਖਤਾ ਦਿੰਦਾ ਹੋਇਆ ਉਹ ਕਲਾਕਾਰੀ ਘੱਟ, ਬਾਜ਼ੀਗਰੀ ਵਧੇਰੇ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਅਤਿਅੰਤ ਵਿਲੰਬਤ ਅਤੇ ਅਤਿ-ਦਰੁਤ ਲੈਅ ਨੂੰ ਮਹੱਤਵ ਦੇ ਕੇ ਉਹ ਲੈਅ ਦੀਆਂ ਸਾਰੀਆਂ ਕਰਾਮਾਤਾਂ ਇਕੋ ਵਾਰੀ ਹੀ ਦਿਖਾ ਦੇਣੀਆਂ ਚਾਹੁੰਦਾ ਹੈ ਜਿਸ ਨਾਲ ਸੁਹਿਰਦ ਸਰੋਤੇ ਦੀ ਬੇਚੈਨੀ ਸੁਭਾਵਿਕ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਲੈਅ ਦੇ ਪਰਿਵਰਤਨ ਨਾਲ ਸਾਡੇ ਹਿਰਦੇ ਦੇ ਭਾਵ ਵੀ ਤੁਰੰਤ ਬਦਲਦੇ ਹਨ। ਅਤਿ ਵਿਲੰਬਤ ਅਤੇ ਅਤਿ-ਦਰੁੱਤ ਲੈਅ ਦਾ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਵਾਦਨ ਸੰਗੀਤ ਵਿਚ ਅਨੁਕੂਲ ਹੈ ਪਰੰਤੂ ਗਾਇਨ ਵਿਚ ਪ੍ਰਯੋਗ ਸੀਮਿਤ ਹੋਣਾ ਚਾਹੀਦਾ ਹੈ।

ਸਵਰ ਸਾਧਨਾ ਵਿਚ ਵੀ ਬਹੁਤੇ ਗਾਇਕਾਂ ਦਾ ਉਦੇਸ਼ ਚਮਤਕਾਰ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਹੀ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਆਲਾਪ ਗਾਇਨ ਵਾਲੀ ਰਸਾਤਮਕਤਾ ਤਾਨ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਵਿਚ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦੀ ਪਰ ਫਿਰ ਵੀ ਅੱਜ ਦਾ ਕਲਾਕਾਰ ਗੰਭੀਰ ਸਵਰ-ਸਾਧਨਾ ਦੀ ਬਜਾਇ ਉਲਟੀਆਂ ਸਿਧੀਆਂ ਤਾਨਾਂ, ਜਮਜਮੇ ਅਤੇ ਮੁਰਕੀਆਂ ਦੀ ਬੋਛਾਰ, ਗਮਕਾਂ ਦੀ ਗਰਜਣ ਅਤੇ ਹੱਥ ਪੈਰ ਪਟਕ ਪਟਕ ਕੇ ਜਬੜੇ ਦੀਆਂ ਤਾਨਾਂ ਕਹਿਣ ਕੇ ਚੱਕਰ ਵਿਚ ਆਪਣੇ ਕੰਠ ਦੀ ਮਧੁਰਤਾ ਅਤੇ ਸਰੋਤਿਆਂ ਉਪਰ ਪ੍ਰਭਾਵ, ਦੋਨੋਂ ਗੁਣ ਹੀ ਖੋ ਬੈਠਦਾ ਹੈ। ਇਥੇ ਹੀ ਬੱਸ ਨਹੀਂ, ਖਿਆਲ ਗਾਇਨ ਦੀ ਬੰਦਿਸ਼ ਦੇ ਸ਼ਬਦ ਵੀ ਸਰੋਤਿਆਂ ਦੇ ਪੱਲੇ ਨਹੀਂ ਪੈਂਦੇ। ਰਾਗ ਦੀ ਪ੍ਰਕਿਰਤੀ ਨਾਲ ਬੰਦਿਸ਼ ਦੇ ਭਾਵਾਂ ਦਾ ਮੇਲ ਵਿਚਾਰਿਆ ਹੀ ਨਹੀਂ ਜਾਂਦਾ। ਅਨੇਕ ਗੀਤਾਂ ਵਿਚ ਅਸ਼ਲੀਲਤਾ, ਸਸਤੀ ਸ਼ਿੰਗਾਰਕਤਾ, ਅਰਥਹੀਣਤਾ, ਦੁਰਬੋਧਤਾ ਆਦਿ ਔਗੁਣ ਪਾਏ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਅਨਪੜ੍ਹ ਉਸਤਾਦਾਂ ਦਾ ਉਚਾਰਣ ਉਸ ਨੂੰ ਹੋਰ ਹਾਸੋਹੀਣਾ ਬਣਾ ਦਿੰਦਾ ਹੈ ਤੇ ਆਧੁਨਿਕ ਸਰੋਤੇ ਲਈ ਉਹ ਪਰਹੇਜ਼ ਦੀ ਚੀਜ਼ ਬਣ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਕਲਾਕਾਰ ਨੂੰ ਜਨ-ਸਾਧਾਰਣ ਦੀ ਰੁਚੀ, ਸਰੋਤਿਆਂ ਦੇ ਬੋਧਿਕ-ਸਤਰ ਦੀ ਜਾਣਕਾਰੀ ਅਤੇ ਨਵੀਨ ਗੀਤਾਂ ਦੀ ਰਚਨਾ ਕਰਣ ਦੀ ਦਿਸ਼ਾ ਵਲ ਧਿਆਨ ਦੇਣਾ ਚਾਹੀਦਾ ਹੈ। ਗੀਤਾਂ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਸਰਲ, ਸਰਸ, ਅਤੇ ਸਪਸ਼ਟ ਹੋਵੇ ਅਤੇ ਗਾਇਕ ਰਾਹੀਂ ਇਸ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਠੀਕ ਠੀਕ ਕੀਤਾ ਜਾਵੇ।

ਪਦਾਰਥਕ ਦੌੜ ਵਾਲੇ ਇਸ ਮਸ਼ੀਨੀ-ਯੁਗ ਵਿਚ ਵਿਅਕਤੀ ਪਾਸ ਇੰਨਾ ਸਮਾਂ ਨਹੀਂ ਹੈ ਕਿ ਉਹ ਘੰਟਿਆਂ ਬੱਧੀ ਸ਼ਾਸਤਰੀ ਸੰਗੀਤ ਦੀ ਮਹਿਫਲ ਵਿਚ ਬੈਠ ਕੇ ਇਸ ਦੀਆਂ ਗਹਿਰਾਈਆਂ, ਗੰਭੀਰਤਾ ਅਤੇ ਸੁਹਜ ਨੂੰ ਅਨੁਭਵ ਕਰ ਸਕੇ। ਇਸ ਵਿਚਾਰ ਅਧੀਨ ਕਲਾ ਖੇਤਰ ਵਿਚ ਅਨੇਕ ਪ੍ਰਯੋਗ ਹੋਏ ਪਰ ਸ਼ਾਸਤਰੀ ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਖੇਤਰ ਵਿਚ ਕੋਈ ਪਰਿਵਰਤਨ ਨਹੀਂ ਲਿਆਂਦਾ ਗਿਆ। ਸੰਗੀਤਕਾਰਾਂ, ਵਿਸ਼ੇਸ਼ਕਰ ਗਾਇਕਾਂ ਨੂੰ ਚਾਹੀਦਾ ਹੈ ਕਿ ਉਹ ਸੀਮਿਤ ਸਮੇਂ ਵਿਚ ਵਧੇਰੇ ਗਾਇਕ-ਵਿਧਾਵਾਂ ਪ੍ਰਸਤੁਤ ਕਰਨ। ਕਲਾ ਪ੍ਰਸਤੁਤੀ ਹਾਜ਼ਰ ਸਰੋਤਿਆਂ ਦੇ ਬੋਧਿਕ ਸਤਰ ਦੇ ਅਨੁਕੂਲ ਹੋਵੇ। ਰਾਗ ਸਬੰਧੀ ਜਾਣਕਾਰੀ ਅਤੇ ਪ੍ਰਸਤੁਤ

ਗੀਤਾਂ ਦੇ ਅਰਥ ਸਮਝਾ ਕੇ ਕੀਤੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਨਾਲ ਸਰੋਤੇ ਕਲਾਕਾਰ ਨਾਲ ਜੁੜ ਜਾਂਦੇ ਹਨ ਅਤੇ ਵਧੇਰੇ ਆਨੰਦ ਮਾਣਦੇ ਹਨ। ਚੰਗੀ ਸ਼ਬਦਾਵਲੀ ਅਤੇ ਸਪਸ਼ਟ ਉਚਾਰਨ ਅਤਿਅੰਤ ਜ਼ਰੂਰੀ ਹੈ। ਗਾਇਕ ਅਤੇ ਸੰਗੀਤਕਾਰਾਂ ਨੂੰ ਆਪਸੀ ਮੁਕਾਬਲੇ ਦੀ ਭਾਵਨਾ ਅਧੀਨ ਇਕ ਦੂਜੇ ਨੂੰ ਹਰਾ ਦੇਣ ਦੀ ਪ੍ਰਵਿਰਤੀ ਤੋਂ ਉਪਰ ਉੱਠ ਕੇ ਸਮੂਹੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਰਸ-ਸਿਰਜਣਾ ਹੀ ਕਰਨੀ ਚਾਹੀਦੀ ਹੈ। ਸਰੋਤਿਆਂ ਨੂੰ ਵੀ ਚਾਹੀਦਾ ਹੈ ਕਿ ਕਿਸੇ ਵੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੀ ਅਖਾੜੇਬਾਜੀ ਨੂੰ ਉਤਸਾਹਿਤ ਨਾ ਕਰਨ।

ਆਰਥਿਕ ਚਿੰਤਾ ਦੇ ਕਾਰਣ ਵੀ ਬਹੁਤ ਸਾਰੇ ਪ੍ਰਤਿਭਾਵਾਨ ਵਿਅਕਤੀ ਸੰਗੀਤ ਖੇਤਰ ਵਿਚ ਅੱਗੇ ਵਧਣ ਤੋਂ ਅਸਮਰਥ ਹੋ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਜੇ ਸਰਕਾਰ ਅਜਿਹੇ ਸਾਧਕਾਂ ਦੀ ਮਦਦ ਕਰੇ ਤਾਂ ਉਹ ਨਿਸ਼ਚਿੰਤ ਹੋ ਕੇ ਕਲਾ-ਸਾਧਨਾ ਕਰ ਸਕਦੇ ਹਨ। ਆਕਾਸ਼ਵਾਣੀ ਅਤੇ ਦੂਰਦਰਸ਼ਨ ਰਾਹੀਂ ਵੀ ਉਭਰਦੇ ਕਲਾਕਾਰਾਂ ਨੂੰ ਅੱਗੇ ਲਿਆਉਣਾ ਲਾਹੇਵੰਦ ਹੋਵੇਗਾ। ਵਧੇਰੇ ਵਜ਼ੀਫੇ, ਵਧੇਰੇ ਸੰਗੀਤ ਲਾਇਬ੍ਰੇਰੀਆਂ ਦੀ ਸਥਾਪਨਾ, ਰਾਸ਼ਟਰੀ ਪੱਧਰ ਉਪਰ ਸੰਗੀਤਕ ਗੋਸ਼ਠੀਆਂ, ਸੰਪੂਰਣ ਭਾਰਤ ਵਿਚ ਇਕੋ ਸਵਰ-ਲਿਪੀ ਪੱਧਤੀ ਦਾ ਪ੍ਰਚਲਨ ਅਤੇ ਬਜ਼ੁਰਗ ਕਲਾਕਾਰਾਂ ਦੀ ਆਰਥਿਕ ਮਦਦ ਕਰਕੇ ਸਰਕਾਰ ਵੱਲੋਂ ਸਕਾਰਾਤਾਮਕ ਰਵੱਈਏ ਦੀ ਆਸ ਕੀਤੀ ਜਾ ਸਕਦੀ ਹੈ।

ਸੰਗੀਤ ਇਕ ਗੁਰੂ-ਮੁਖੀ ਕਲਾ ਹੈ ਜੋ ਪ੍ਰਤੱਖ ਰੂਪ ਵਿਚ ਸਿੱਖੀ ਜਾ ਸਕਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਕਰਕੇ ਗੁਰੂਆਂ ਅਤੇ ਸੰਗੀਤ ਅਧਿਆਪਕਾਂ ਦੀ ਜ਼ਿੰਮੇਵਾਰੀ ਬਾਕੀ ਵਿਸ਼ਿਆਂ ਦੇ ਮੁਕਾਬਲੇ ਵਧੇਰੇ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਭਾਰਤ ਵਿਚ ਉੱਚ ਕੋਟੀ ਦੇ ਕਲਾਕਾਰਾਂ ਦੀ ਕਮੀ ਨਹੀਂ ਪਰ ਸੁਯੋਗ ਅਧਿਆਪਕਾਂ ਦੀ ਘਾਟ ਜ਼ਰੂਰ ਮਹਿਸੂਸ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਨਿਸ਼ਚਿਤ ਪਾਠਕ੍ਰਮਾਂ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਵਿਦਿਆਰਥੀ ਦੇ ਸੰਪੂਰਣ ਵਿਅਕਤਿੱਤਵ ਦਾ ਨਿਰਮਾਣ ਹੀ ਅਧਿਆਪਕ ਦਾ ਮਨੋਰਥ ਹੋਣਾ ਚਾਹੀਦਾ ਹੈ। ਸੰਗੀਤਕ ਸ਼ੈਲੀਆਂ ਸਿਖਲਾਈ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਵਿਦਿਆਰਥੀਆਂ ਵਿਚ ਆਪਸੀ ਵਿਚਾਰ ਵਟਾਂਦਰਾ, ਸੰਗੀਤਕ ਗੋਸ਼ਠੀਆਂ ਵਲ ਝੁਕਾਅ, ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਸੰਗੀਤਕਾਰਾਂ ਦੇ ਰਿਕਾਰਡ ਅਤੇ ਕੈਸਟਾਂ ਨੂੰ ਸੁਣਨ ਦੀ ਸਹੂਲਤ ਮੁਹੱਈਆ ਕਰਾਉਣ, ਆਪਣੇ ਅਨੁਭਵਾਂ ਦੇ ਪ੍ਰਗਟਾਓ ਰਾਹੀਂ ਵਿਦਿਆਰਥੀਆਂ ਦੀਆਂ ਕਠਿਨਾਇਆਂ ਦਾ ਨਿਵਾਰਣ ਵੀ ਅਧਿਆਪਕ ਦੀ ਜ਼ਿੰਮੇਵਾਰੀ ਹੈ ਤਾਂ ਜੋ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਬਹੁ ਪੱਖੀ ਵਿਕਾਸ ਹੋ ਸਕੇ। ਅਧਿਆਪਕ ਦੇ ਚਰਿਤੱਰ ਦਾ ਸਿੱਧਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਸਿਖਿਆਰਥੀਆਂ ਉੱਪਰ ਪੈਂਦਾ ਹੈ ਜਿਸ ਲਈ ਅਧਿਆਪਕ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਤੌਰ ਤੇ ਸੁਚੇਤ ਰਹੇ। ਸੁਤੰਤਰਤਾ ਦੇ ਇਸ ਯੁਗ ਵਿਚ ਸੰਗੀਤ ਕਲਾ ਦੇ ਸਰਬਪੱਖੀ ਵਿਕਾਸ ਲਈ ਉਪਰੋਕਤ ਤਰੁਟੀਆਂ ਦੂਰ ਕਰਨ ਦੀ ਜ਼ਰੂਰਤ ਹੈ ਤਾਂ ਜੋ ਇਹ ਕਲਾ ਹਰ ਮਨੁੱਖ ਦੇ ਹਿਰਦੇ ਵਿਚ ਵਸ ਜਾਏ। ਜਿਥੇ ਜਨਤਾ ਅਤੇ ਕਲਾਕਾਰ ਇਸ ਪ੍ਰਗਤੀ ਵਿਚ ਸਹਾਇਕ ਬਣਨ, ਉਥੇ ਸਰਕਾਰ ਵੀ ਪਿਛੇ ਨਾ ਰਹੇ ਤਾਂ ਹੀ ਇਹ ਪੁਨੀਤ ਕਲਾ ਆਪਣੀ ਪ੍ਰਚੀਨ ਬੁਲੰਦੀ ਪ੍ਰਾਪਤ ਕਰ ਸਕੇਗੀ।

ਲੋਕ ਸੰਗੀਤ

'ਲੋਕ' ਸ਼ਬਦ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਵੈਦਿਕ ਕਾਲ ਤੋਂ ਪ੍ਰਚਾਰ ਵਿਚ ਹੈ। ਭਰਤ ਦੇ 'ਨਾਟਿਅਸ਼ਾਸਤਰ' ਵਿਚ ਵੀ 'ਲੋਕ-ਧਰਮ-ਪਰਵਿਰਤੀ' ਆਦਿ ਦਾ ਉਲੇਖ ਮਿਲਦਾ ਹੈ। ਰਿਗਵੇਦ, ਮਹਾਰਾਜਾ ਅਸ਼ੋਕ ਦੇ ਸ਼ਿਲਾਲੇਖਾਂ, ਮਤੰਗ ਦਾ 'ਬ੍ਰਿਹੱਦੇਸ਼ੀ', ਸ਼੍ਰੀਮਦ ਭਗਵਤਗੀਤਾ ਅਤੇ ਰਮਾਇਣ ਆਦਿ ਵਿਚ ਵੀ 'ਲੋਕ' ਸ਼ਬਦ ਦਾ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਪ੍ਰਯੋਗ ਹੋਇਆ ਹੈ। ਇਸ ਸ਼ਬਦ ਦੇ ਆਧੁਨਿਕ ਅਰਥਾਂ ਵਿਚ ਪ੍ਰਯੋਗ ਨਾਲ ਇਸ ਨੂੰ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਮਹੱਤਵ ਮਿਲਿਆ ਹੈ। ਲੋਕ-ਕਲਾ, ਲੋਕ ਸੰਗੀਤ ਅਤੇ ਲੋਕ ਸਾਹਿਤ ਆਦਿ ਸ਼ਬਦਾਂ ਵਿਚ 'ਲੋਕ' ਸ਼ਬਦ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਆਧੁਨਿਕ ਅਰਥਾਂ ਵਿਚ ਲਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।

ਵਿਕਾਸ ਕਾਲ ਦੇ ਆਰੰਭ ਵਿਚ ਜਦੋਂ ਮਨੁੱਖ ਵਰਣਾਤਮਕ ਪ੍ਰਗਟਾਓ ਦੇ ਸਾਧਨਾਂ ਤੋਂ ਅਨਜਾਣ ਸੀ, ਉਸ ਵੇਲੇ ਵੀ ਵਿਭਿੰਨ ਅੰਗਾਂ ਰਾਹੀਂ ਸੰਕੇਤਾਂ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਧੁਨੀ ਦੇ ਪ੍ਰਯੋਗ ਤੋਂ ਉਹ ਜਾਣੂ ਸੀ। ਹਜ਼ਾਰਾਂ ਸਾਲ ਪਹਿਲਾਂ ਜਦੋਂ ਮਾਨਵ ਜਾਤੀ ਸਭਿਅਤਾ ਦੇ ਮੁਢਲੇ ਪੜਾਵਾਂ ਵਿਚ ਸੀ, ਉਦੋਂ ਵੀ ਉਸ ਦੇ ਹਿਰਦੇ

ਵਿਚ ਪ੍ਰਕਿਰਤੀ ਅਤੇ ਜੀਵਨ-ਸੌਂਦਰਯ ਦੇ ਪ੍ਰਤੀ ਲਗਾਓ ਅਤੇ ਖਿੱਚ ਸੀ। ਆਪਣੇ ਅੰਦਰੂਨੀ ਭਾਵਾਂ ਨੂੰ ਪ੍ਰਗਟ ਕਰਨ ਲਈ ਉਸ ਦੀ ਇੱਛਾ ਲੋਚਦੀ ਸੀ। ਅਨੁਕਰਣਕ ਪ੍ਰਵਿਰਤੀ ਦੇ ਮਾਲਕ ਮਾਨਵ ਦੁਆਰਾ ਪ੍ਰਕਿਰਤੀ ਵਿਚ ਹੋਣ ਵਾਲੀਆਂ ਧੁਨੀਆਂ ਦੀ ਨਕਲ ਹੀ ਆਧੁਨਿਕ ਸੰਗੀਤ ਦਾ ਆਰੰਭਕ ਸਰੂਪ ਸੀ। ਸਮਾਜ ਦੇ ਵਿਕਾਸ ਦੇ ਨਾਲ ਮਨੁੱਖ ਦੇ ਸੰਗੀਤ ਅਤੇ ਸਮੂਹਿਕ ਨ੍ਰਿਤਾਂ ਦੀ ਮਹੱਤਤਾ ਪਛਾਣੀ ਅਤੇ ਇਨਾਂ ਕ੍ਰਿਆਵਾਂ ਰਾਹੀਂ ਉਪਜੀ ਪ੍ਰੇਮ, ਸਦਭਾਵਨਾ, ਸੰਗਠਨ ਅੰਤੇ ਅਪਣੱਤ ਦੀ ਭਾਵਨਾ ਨੂੰ ਪਛਾਣ ਕੇ ਸਭਿੱਅਤਾ ਨੂੰ ਨਵੀਂ ਸੇਧ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕੀਤੀ। ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਸਮਾਜ ਵਿਚ ਦੇਸ਼ ਪੂਜਾ, ਵੀਰ ਪੂਜਾ, ਸਮਾਜਿਕ ਅਤੇ ਧਾਰਮਿਕ ਉਤਸਵਾਂ ਆਦਿ ਤੇ ਨੱਚਣ ਗਾਉਣ ਦੀ ਪ੍ਰਥਾ ਆਰੰਭ ਹੋਈ ਅਤੇ ਮਨੁੱਖ ਦੇ ਸੁਭਾਅ ਦਾ ਇਹ ਮੌਲਿਕ ਪ੍ਰਗਟਾਵਾ ਹੀ ਲੋਕ ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਸਾਹਮਣੇ ਆਇਆ।

ਲੋਕ ਸੰਗੀਤ ਮਨੁੱਖ ਦੇ ਨਾਲ ਹੀ ਜੰਮਿਆ ਤੇ ਵਿਕਸਤ ਹੋਇਆ। ਨਿਸ਼ਚਤ ਰੂਪ ਵਿਚ ਇਹ ਸ਼ਾਸਤਰੀ ਸੰਗੀਤ ਅਤੇ ਹੋਰ ਕਲਾ ਰੂਪਾਂ ਤੋਂ ਵਧੇਰੇ ਪ੍ਰਾਚੀਨ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਇਹ ਮਾਨਵ ਜੀਵਨ ਦੀ ਮੌਲਿਕਤਾ, ਸੁਖ ਦੁਖ, ਰਾਗ ਵਿਰਾਗ ਅਤੇ ਦਿਨ ਪ੍ਰਤੀਦਿਨ ਦੇ ਅਨੁਭਵਾਂ ਨਾਲ ਜੁੜਿਆ ਹੋਇਆ ਹੈ। ਇਸ ਉਪਰ ਬਨਾਵਟ ਦੀ ਛਾਇਆ ਘੱਟ ਤੋਂ ਘੱਟ ਪਈ ਹੈ। ਇਸ ਕਰਕੇ ਹੀ ਇਸ ਦਾ ਸਰੂਪ ਵਿਸਮਾਦੀ ਅਤੇ ਪਰਕਿਰਤਕ ਹੋਣ ਕਰਕੇ ਇਹ ਵਧੇਰੇ ਸਹਿਜ, ਸੁਭਾਵਕ ਅਤੇ ਅਲੌਕਿਕ ਹੋ ਨਿਬੜਿਆ ਹੈ। ਲੋਕ ਕਥਾਵਾਂ ਦੇ ਵਾਂਗ ਹੀ ਇਹ ਸਦਾ ਜਨ ਮਨੋਰੰਜਨ ਦਾ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਸਾਧਨ ਸਮਝਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਜੋ ਮਨੁੱਖੀ ਮਨ ਨੂੰ ਆਨੰਦ ਦੀ ਅਵਸਥਾ ਤਕ ਲੈ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।

ਕਿਸੇ ਵੀ ਦੇਸ਼ ਜਾਂ ਜਾਤੀ ਦਾ ਸੰਵੇਦਨਸ਼ੀਲ ਮਨੁੱਖ ਜਦੋਂ ਆਪਣੇ ਅੰਦਰੂਨੀ ਵਲਵਿਲਆਂ ਨੂੰ ਪ੍ਰਗਟ ਕਰਨਾ ਲੋਚਦਾ ਹੈ ਤਾਂ ਉਸ ਦੇ ਬੋਲ ਅਤੇ ਲੈਅ ਦੇ ਸੁਮੇਲ ਨਾਲ ਜੋ ਸੰਗੀਤ ਉਪਜਦਾ ਹੈ, ਲੋਕ ਸੰਗੀਤ ਕਹਾਉਂਦਾ ਹੈ। ਸੰਗੀਤ ਗਾਇਨ, ਵਾਦਨ ਅਤੇ ਨ੍ਰਿਤ ਦਾ ਸੁਮੇਲ ਹੈ। ਲੋਕ ਸੰਗੀਤ ਇਸ ਕਲਾ ਦਾ ਜੀਵੰਤ ਪ੍ਰਕਾਰ ਹੈ ਜੋ ਲੋਕ ਗੀਤ, ਲੋਕ ਨ੍ਰਿਤ ਅਤੇ ਲੋਕ ਸਾਜਾਂ ਦੀ ਤ੍ਰਿਵੇਣੀ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਪ੍ਰਗਟ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਲੋਕ ਸੰਗੀਤ ਸ਼ਾਸਤਰੀ ਸੰਗੀਤ ਦਾ ਅਵਿਕਸਤ ਰੂਪ ਨਹੀਂ ਅਤੇ ਨਾ ਹੀ ਸ਼ਾਸਤਰੀ ਸੰਗੀਤ ਲੋਕ ਸੰਗੀਤ ਦਾ ਵਿਕਸਤ ਰੂਪ ਹੀ ਹੈ। ਦੇਸ਼-ਕਾਲ ਦੀਆਂ ਸਥਿਤੀਆਂ ਅਨੁਸਾਰ ਦੋਹਾਂ ਕਲਾ-ਰੂਪਾਂ ਦੇ ਸਰੂਪ ਵਿਚ ਪਰਿਵਰਤਨ ਹੁੰਦਾ ਰਹਿੰਦਾ ਹੈ ਪਰੰਤੂ ਕਦੀ ਇਕ-ਰੂਪ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦੇ। ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਇਹ ਦੋਵੇਂ ਪੱਖ ਵੈਦਿਕ ਕਾਲ ਤੋਂ ਇਕ ਦੂਜੇ ਦੇ ਸਮਾਨਾਂਤਰ ਚਲਦੇ ਆ ਰਹੇ ਹਨ ਅਤੇ ਇਕ ਦੂਜੇ ਤੋਂ ਪ੍ਰੇਰਣਾ ਪ੍ਰਾਪਤ ਕਰਦੇ ਰਹੇ ਹਨ। ਜਨਸਾਧਾਰਣ ਨੇ ਸੰਗੀਤ ਦੀ ਇਕ ਪੱਧਤੀ ਅਤੇ ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਪ੍ਰੇਮੀਆਂ ਨੇ ਦੂਜੀ ਸ਼ੈਲੀ ਨੂੰ ਅਪਣਾਇਆ। ਦੋਵਾਂ ਦੇ ਵਿਕਾਸ ਦੀਆਂ ਦਿਸ਼ਾਵਾਂ ਸੁਤੰਤਰ ਹਨ।

ਸ਼ਾਸਤਰੀ ਸੰਗੀਤ ਸ਼ਾਸਤਰ ਨਿਯਮਾਂ ਦੇ ਅਧੀਨ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਜਦਕਿ ਲੋਕ ਸੰਗੀਤ ਦਾ ਪ੍ਰੇਰਣਾ-ਸਰੋਤ ਜਨਮਾਨਸ ਹੈ। ਭਾਵਾਂ ਦੀ ਸਰਲ ਅਤੇ ਮਧੁਰ ਅਭਿਵਿਅਕਤੀ ਹੀ ਲੋਕ ਸੰਗੀਤ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਜਨ ਹੈ। ਲੋਕ ਸੰਗੀਤ ਪਰਕਿਰਤਕ ਕਲਾ ਹੈ ਜਿਸ ਦੀ ਸਿਖਲਾਈ ਲਈ ਕਿਸੇ ਖਾਸ ਅਭਿਆਸ ਜਾਂ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਗੁਰੂ ਦੀ ਲੋੜ ਨਹੀਂ। ਇਹ ਵਿਰਸੇ ਅਤੇ ਪਰੰਪਰਾ ਤੋਂ ਪ੍ਰਾਪਤ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਆਲੇ ਦੁਆਲੇ ਦੇ ਵਾਤਾਵਰਣ ਦਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਇਸ ਵਿਚ ਸਹਿਜੇ ਹੀ ਮੁਖਰ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਹ ਲੋਕ ਰੁਚੀ ਅਨੁਸਾਰ ਕਾਰਜਸ਼ੀਲ ਅਤੇ ਪਰਿਵਰਤਨਸ਼ੀਲ ਹੈ। ਇਸ ਕਰਕੇ ਹੀ ਵੱਖ ਵੱਖ ਪ੍ਰਦੇਸ਼ਾਂ ਦਾ ਲੋਕ ਸੰਗੀਤ ਮਨੁੱਖੀ ਰੁਚੀਆਂ ਦੇ ਨਾਲ ਨਾਲ ਜਨਸਾਧਾਰਣ ਦੀਆਂ ਮਨੋਰੰਜਨ ਵਿਵਸਥਾਵਾਂ ਅਨੁਸਾਰ ਬਦਲਦਾ ਰਹਿੰਦਾ ਹੈ। ਲੋਕ ਸੰਗੀਤ ਸ਼ਾਸਤਰੀ ਸੰਗੀਤ ਵਾਂਗੂ ਕਰੜੇ ਨਿਯਮਾਂ ਵਿਚ ਨਹੀਂ ਬਝਦਾ। ਜਦੋਂ ਕੋਈ ਧੁਨ ਜਾਂ ਗੀਤ ਵਧੇਰੇ ਰੰਜਕਤਾ ਅਤੇ ਲੋਕ ਪ੍ਰਸਿੱਧੀ ਹਾਸਲ ਕਰ ਜਾਵੇ ਅਤੇ ਜਨ ਸਾਧਾਰਣ ਦੀ ਭਾਵਨਾ ਦੀ ਤਰਜਮਾਨੀ ਕਰੇ ਤਾਂ ਲੋਕ ਸੰਗੀਤ ਉਸ ਨੂੰ ਪਰਵਾਨ ਕਰ ਲੈਂਦਾ ਹੈ।

ਲੋਕ ਸੰਗੀਤ ਦਾ ਮੁਖ ਅਧਾਰ ਸਾਡੇ ਸਮਾਜਿਕ ਵਿਸ਼ਵਾਸ, ਰੀਤੀ ਰਿਵਾਜ ਅਤੇ ਤਿਉਹਾਰ ਆਦਿ

ਹਨ ਜੋ ਸਾਡੇ ਸਮਾਜ ਦਾ ਅਨਿੱਖੜਵਾਂ ਅੰਗ ਹਨ। ਭਾਵੇਂ ਕਿ ਇਸ ਦਾ ਜਨਮ ਸਮੂਹਿਕ ਨਾ ਹੋ ਕੇ ਵਿਅਕਤੀਗਤ ਰੂਪ ਵਿਚ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਪਰ ਇਸ ਵਿਚ ਉਸ ਵਿਅਕਤੀ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਦੇ ਨਿਜੀ ਅਨੁਭਵਾਂ ਦੀ ਸਥਾਪਨਾ ਦੀ ਬਜਾਇ ਕਿਸੇ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਖਿੱਤੇ ਜਾਂ ਪ੍ਰਦੇਸ਼ ਦੇ ਸਮਾਜ ਦੀਆਂ ਉਮੰਗਾਂ ਅਤੇ ਸੁਖ ਦੁਖ ਆਦਿ ਦਾ ਵਰਣਨ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਜਿਸ ਕਰਕੇ ਇਹ ਵਿਅਕਤੀਗਤ ਨਾ ਰਹਿ ਕੇ ਜਨਸਾਧਾਰਣ ਦੇ ਕੰਠ ਉਪਰ ਵਿਚਰਦਾ ਅਤੇ ਦਿਨੋ ਦਿਨ ਨਿਖਰਦਾ ਸਮੂਹਿਕ ਕਰਮ ਹੋ ਨਿਬੜਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਦਾ ਅਨੇਕ ਲੋਕਾਂ ਰਾਹੀਂ ਬਾਰ ਬਾਰ ਪ੍ਰਯੋਗ ਹੀ ਇਸ ਦਾ ਵਿਕਾਸ ਹੈ। ਇਸ ਦੇ ਵਿਕਾਸ ਅਤੇ ਲੱਛਣਾਂ ਨੂੰ ਨਿਰਧਾਰਤ ਕਰਨ ਲਈ ਕਿਸੇ ਵਾਗੇਅਕਾਰ ਦੀ ਲੋੜ ਨਹੀਂ। ਇਹ ਤਾਂ ਇਕ ਨਿਵੇਕਲੀ, ਮੌਲਿਕ ਤੇ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਸੰਗੀਤ ਪਰੰਪਰਾ ਹੈ ਜੋ ਪੀੜ੍ਹੀ ਦਰ ਪੀੜ੍ਹੀ ਲੋਕਾਂ ਵਿਚ ਅਚੇਤ ਰੂਪ ਵਿਚ ਸਫਰ ਕਰਦੀ ਹੋਈ ਨਿਰੰਤਰ ਵਿਕਾਸ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਲੋਕ ਗੀਤਾਂ ਦਾ ਰੂਪ ਸਰਲ ਹੋਣ ਕਾਰਣ ਹਰ ਵਿਅਕਤੀ ਜਦੋਂ ਚਾਹੇ, ਜਿਥੇ ਚਾਹੇ ਅਤੇ ਜਿਵੇਂ ਚਾਹੇ, ਇਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਗਾ ਲੈਂਦਾ ਹੈ।

ਸ਼ਾਸਤਰੀ ਸੰਗੀਤ ਅਤੇ ਲੋਕ ਸੰਗੀਤ ਦੀ ਤੁਲਨਾ ਨਾਲ ਕਈ ਹੋਰ ਤੱਥ ਵੀ ਸਾਹਮਣੇ ਆਉਂਦੇ ਹਨ। ਸ਼ਾਸਤਰੀ ਸੰਗੀਤ ਵਿਚ ਗੀਤ ਦੇ ਕਾਵਿ-ਬੋਲਾਂ ਦਾ ਮਹੱਤਵ ਲੋਕ ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਮੁਕਾਬਲੇ ਬਹੁਤ ਘੱਟ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਲੋਕ ਸੰਗੀਤ ਦਾ ਆਧਾਰ ਹੀ ਕਾਵਿ-ਬੋਲ ਹਨ ਜੋ ਇਸ ਨੂੰ ਸੰਗੀਤ ਬੱਧ ਕਰਨ ਵਿਚ ਵੱਡੀ ਭੂਮਿਕਾ ਨਿਭਾਉਂਦੇ ਹਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਕਾਵਿ-ਬੋਲਾਂ ਵਿਚ ਲੈਅ ਆਪ ਮੁਹਾਰੇ ਫੁਟਦੀ ਹੈ ਜਿਸ ਕਰਕੇ ਇਹ ਸਹਾਇਕ ਸਾਜ਼ਾਂ ਦਾ ਵੀ ਬਹੁਤਾ ਮੁਹਤਾਜ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦਾ। ਸ਼ਾਸਤਰੀ ਸੰਗੀਤ ਵਿਚ ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਅਧਾਰ ਸੁਰ, ਰਾਗ, ਤਾਲ ਉਪਰ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਧਿਆਨ ਦਿੱਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਪਰ ਕਵਿਤਾ ਅਣਗੌਲੀ ਹੀ ਰਹਿ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ਜਦਕਿ ਲੋਕ ਸੰਗੀਤ ਵਿਚ ਜੀਵਨ ਦੇ ਸਮਾਜਿਕ, ਇਤਿਹਾਸਕ, ਭਾਵਨਾਤਮਕ ਤੇ ਰਾਜਨੀਤਕ ਪੱਖਾਂ ਦਾ ਚਿਤਰਣ ਸਹਿਜ ਰੂਪ ਵਿਚ ਹੀ ਮਿਲ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਸ਼ਾਸਤਰੀ ਸੰਗੀਤ ਕਲਾ-ਪ੍ਰਧਾਨ ਹੈ ਜਿਸ ਵਿਚ ਕਲਾਕਾਰ ਨਿਰਧਾਰਤ ਨਿਯਮਾਂ ਦੇ ਅੰਤਰਗਤ ਸੌਂਦਰਯ ਤੱਤਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਪ੍ਰਤੀ ਸੁਚੇਤ ਰੂਪ ਵਿਚ ਕਾਰਜਸ਼ੀਲ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਜਦਕਿ ਲੋਕ ਸੰਗੀਤ ਦਾ ਮਨੋਰਥ ਸਮੂਹਿਕ ਮਨੋਰੰਜਨ ਕਰਦੇ ਹੋਏ ਜਨਸਮੂਹ ਦੀਆਂ ਭਾਵਨਾਵਾਂ ਨੂੰ ਟੁੰਬਣਾ ਅਤੇ ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਵਿਸਮਾਦੀ ਆਨੰਦ ਦੀ ਸਿਰਜਣਾ ਹੈ। ਲੋਕ ਸੰਗੀਤ ਕਲਾ ਪੱਖ ਪ੍ਰਧਾਨ ਨਾ ਹੋ ਕੇ ਭਾਵ ਪੱਖ ਪ੍ਰਧਾਨ ਕਲਾ ਹੈ ਜਿਸ ਕਰਕੇ ਇਸ ਦੇ ਪ੍ਰਚਾਰ ਅਤੇ ਪ੍ਰਸਾਰ ਦਾ ਖੇਤਰ ਕਿਸੇ ਵੀ ਦੂਸਰੇ ਸੰਗੀਤ ਨਾਲੋਂ ਵਧੇਰੇ ਵਿਆਪਕ ਹੈ। ਇਹ ਸ਼ਾਸਤਰੀ ਨਿਯਮਾਂ ਤੋਂ ਸੁਤੰਤਰ, ਬੁਲੰਦ, ਬੇਬਾਕ ਅਤੇ ਸਹਜ-ਪ੍ਰਕਿਰਿਆ ਦਾ ਧਾਰਣੀ ਹੈ। ਇਸ ਲਈ ਕਿਸੇ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਸਥਾਨ, ਵਾਤਾਵਰਣ ਜਾਂ ਸਹੂਲਤ ਦੀ ਜ਼ਰੂਰਤ ਨਹੀਂ। ਪਿੰਡ ਦੀ ਜੂਹ, ਸੱਥ, ਖੇਤ, ਖੂਹ ਦੀ ਗਾਧੀ, ਤ੍ਰਿੰਞਣ ਆਦਿ ਕੋਈ ਵੀ ਜਗ੍ਹਾ ਇਸ ਦੇ ਪਰਦਰਸ਼ਨ ਲਈ ਢੁਕਵੀਂ ਹੋ ਸਕਦੀ ਹੈ। ਇਹ ਪਰਸ਼ੰਸਾ ਲਈ ਸਰੋਤੇ ਦਾ ਵੀ ਮੁਹਤਾਜ ਨਹੀਂ ਬਲਕਿ ਮਨੋਗਤ ਭਾਵਾਂ ਦਾ ਪ੍ਰਗਟਾਅ ਹੀ ਇਸ ਦਾ ਉਦੇਸ਼ ਹੈ।

ਸ਼ਾਸਤਰੀ ਸੰਗੀਤ ਵਿਚ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਗਾਇਨ ਸ਼ੈਲੀਆਂ ਅਤੇ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਗਤੀ ਲਈ ਵਿਭਿੰਨ ਤਾਲ ਨਿਰਧਾਰਤ ਹਨ ਪਰੰਤੂ ਲੋਕ ਸੰਗੀਤ ਵਿਚ ਪਹਿਲਾਂ ਲੈਅ ਹੀ ਸਥਾਪਤ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਦੇ ਬੋਲ ਇੰਨੇ ਲੈਅਪ੍ਰਧਾਨ ਹੁੰਦੇ ਹਨ ਕਿ ਸ਼ਾਸਤਰੀ ਸੰਗੀਤ ਵਿਚ ਮੁਸ਼ਕਲ ਸਮਝੇ ਜਾਣ ਵਾਲੇ ਕਈ ਤਾਲ ਲੋਕ ਸੰਗੀਤ ਵਿਚ ਸੁਭਾਵਿਕ ਰੂਪ ਵਿਚ ਮਾਣੇ ਜਾ ਸਕਦੇ ਹਨ। ਉਨ੍ਹਾਂ ਲਈ ਕਿਸੇ ਗਣਿਤ ਦੀ ਲੋੜ ਨਹੀਂ ਪੈਂਦੀ। ਦੀਪਚੰਦੀ, ਫਰੋਦਸਤ ਵਰਗੇ ਤਾਲ ਜਾਂ ਮਿਰਜ਼ੇ ਦੀ ਚਾਲ ਇਸ ਦੀ ਉਦਾਹਰਣ ਹੈ।

ਲੋਕ ਸੰਗੀਤ ਦੀ ਧਾਰਾ ਵਿਚ ਲੋਕ ਸਾਜ਼ਾਂ ਅਤੇ ਲੋਕ ਨਰਿਤਾਂ ਦੀ ਧਾਰਾ ਵੀ ਸ਼ਾਮਲ ਹਨ। ਲੋਕ ਸਾਜ਼ਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਲੋਕ ਗੀਤ ਅਤੇ ਲੋਕ ਨਰਿੱਤ, ਦੋਹਾਂ ਨਾਲ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਫਾਗ ਦੇ ਵਿਚ 'ਢੋਲਕ' ਨੌਟੰਕੀ ਵਿਚ 'ਨਗਾਰਾ', ਕਹਾਰਾਂ ਦੇ ਗਾਣ ਵਿਚ 'ਹੁੜਕ' ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਹੀ ਉਸ ਨੂੰ ਸਜੀਵਤਾ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਪੰਜਾਬ ਦੇ ਭੰਗੜੇ ਦਾ ਢੋਲ ਅਤੇ ਚਿਮਟਾ, ਗੁਜਰਾਤ ਦੇ 'ਗਰਬਾ' ਨਾਚ ਦੀਆਂ ਡਾਂਡੀਆਂ ਦੇ ਡੰਡੇ, ਬੰਗਾਲ ਬਿਹਾਰ ਦੇ ਭੀਲ ਅਤੇ ਸਥਾਲੀ ਨਾਚ ਦੇ ਮਾਦਲ, ਛੱਤੀਸਗੜ੍ਹ ਦੇ ਗੌਂਡ ਮਾੜੀਆ ਸਿਲ ਆਦਿ

ਜਦੋਂ ਆਪਣੀ ਚਰਮ ਸੀਮਾ ਤੇ ਪਹੁੰਚਦੇ ਹਨ ਤਾਂ ਪਰਕਿਰਤੀ ਵੀ ਝੂਮਣ ਲਗਦੀ ਹੈ। ਉੱਤਰ ਪ੍ਰਦੇਸ਼ ਦੇ ਚਰਵਾਹਿਆਂ ਅਤੇ ਬੰਗਾਲ ਦੇ ਮਾਝੀਆਂ ਦੀ ਬੰਸਰੀ ਅਤੇ ਮਹਾਰਾਸ਼ਟਰ ਦੇ ਕੋਂਕਣੀ ਲੋਕਾਂ ਦਾ ਤਾਰਪੀ ਸਾਜ਼ ਆਪਣੇ ਪ੍ਰਭਾਵ ਨਾਲ ਹੀ ਮਨੁੱਖ ਨੂੰ ਕੀਲ ਲੈਂਦੇ ਹਨ।

ਅਜੋਕੇ ਸਮਾਜਿਕ ਰੀਤ-ਰਿਵਾਜ, ਸ਼ਹਿਰੀ ਮਾਨਸਿਕਤਾ ਅਤੇ ਫੋਕੀ ਨੈਤਿਕਤਾ ਦਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਸਾਡੇ ਆਧੁਨਿਕ ਜੀਵਨ ਤੇ ਪਿਆ ਹੈ ਅਤੇ ਲੋਕ ਸੰਗੀਤ ਵੀ ਉਸ ਤੋਂ ਬਚ ਨਹੀਂ ਸਕਿਆ ਹੈ ਪਰੰਤੂ ਅੱਜ ਵੀ ਆਧੁਨਿਕਤਾ ਦੀ ਇਸ ਚਮਕ ਦਮਕ ਤੋਂ ਦੂਰ ਪਿੰਡਾਂ ਵਿਚ ਰਹਿੰਦੇ ਲੋਕਾਂ ਵਿਚ ਲੋਕ ਸੰਗੀਤ ਦੀਆਂ ਮੌਲਿਕ ਵਿਅੰਜਨਾਵਾਂ ਆਪਣੇ ਸਹਿਜ ਰੂਪ ਵਿਚ ਦੇਖੀਆਂ ਜਾ ਸਕਦੀਆਂ ਹਨ। ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਕਰਕੇ ਕਬੀਲਿਆਂ ਵਿਚ ਰਹਿੰਦੇ ਲੋਕ ਜੋ ਆਪਣੇ ਹੀ ਢੰਗ ਨਾਲ ਜੀਵਨ ਬਤੀਤ ਕਰਦੇ ਹਨ, ਆਪਣੇ ਹੀ ਘੜੇ ਹੋਏ ਵਾਦ-ਯੰਤਰਾਂ ਨਾਲ ਆਪਣੇ ਦਿਨ-ਤਿਉਹਾਰ ਨੂੰ ਲੋਕ ਸੰਗੀਤ ਰਾਹੀਂ ਹੀ ਮਨਾਉਂਦੇ ਹਨ। ਸ਼ਹਿਰੀ ਜੀਵਨ ਵਿਚ ਵੀ ਜਿਥੇ ਕਿਧਰੇ ਵੀ ਪੁਰਾਣੀਆਂ ਕਦਰਾਂ ਕੀਮਤਾਂ ਸੁਰੱਖਿਅਤ ਹਨ, ਲੋਕ ਸੰਗੀਤ ਦਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਦੇਖਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਹਰ ਵਰਗ ਦੇ ਘਰਾਂ ਵਿਚ ਵਿਭਿੰਨ ਮੌਕਿਆਂ ਤੇ ਗਾਏ ਜਾਣ ਵਾਲੇ ਇਸਤਰੀਆਂ ਦੇ ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਇਹ ਮੌਜੂਦ ਹਨ। ਅਜਿਹੇ ਮੌਕਿਆਂ ਤੇ ਲੋਕ ਗੀਤਾਂ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਲੋਕ ਨਰਿੱਤ ਵੀ ਪੇਸ਼ ਕੀਤੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ।

ਅੱਜ ਕੱਲ੍ਹ ਲੋਕ ਸੰਗੀਤ ਦੀ ਇਸ ਅਲੌਕਿਕ ਧਾਰਾ ਨੂੰ ਲੁਪਤ ਹੋਣ ਤੋਂ ਬਚਾਉਣ ਲਈ ਹਰ ਸਤਰ ਤੇ ਅਣਥੱਕ ਕੋਸ਼ਿਸ਼ਾਂ ਕੀਤੀਆਂ ਜਾ ਰਹੀਆਂ ਹਨ। ਅਨੇਕ ਗੁਣ ਗਾਹਕ ਵਿਦਵਾਨ ਅਤੇ ਖੋਜਾਰਥੀਆਂ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਸਰਕਾਰੀ ਅਤੇ ਗੈਰ ਸਰਕਾਰੀ ਸੰਸਥਾਵਾਂ ਰਾਹੀਂ ਦੁਰੇਡੇ ਪ੍ਰਦੇਸ਼ਾਂ ਵਿਚ ਪ੍ਰਚਲਿਤ ਲੋਕ ਸੰਗੀਤ ਪਰੰਪਰਾਵਾਂ ਦਾ ਅਧਿਐਨ ਹੋ ਰਿਹਾ ਹੈ ਅਤੇ ਗੀਤਾਂ ਦੀਆਂ ਸਵਰ-ਲਿਪੀਆਂ ਤਿਆਰ ਕੀਤੀਆਂ ਜਾ ਰਹੀਆਂ ਹਨ। ਲੋਕ ਸਾਜ਼ਾਂ ਦੀ ਮੁਢਲੀ ਬਣਤਰ ਨੂੰ ਸੁਰੱਖਿਅਤ ਰੱਖਣ ਦੇ ਉਪਰਾਲੇ ਹੋ ਰਹੇ ਹਨ। ਗਣਤੰਤਰ ਅਤੇ ਸੁਤੰਤਰਤਾ ਦਿਵਸ ਆਦਿ ਰਾਸ਼ਟਰੀ ਮੌਕਿਆਂ ਤੇ ਵੀ ਲੋਕ ਗਾਇਕਾਂ, ਵਾਦਕਾਂ ਅਤੇ ਨਰਤਕਾਂ ਦੀ ਕਲਾ ਦੇ ਪਰਦਰਸ਼ਨ ਰਾਹੀਂ ਵਿਭਿੰਨ ਪ੍ਰਦੇਸ਼ਾਂ ਦੀਆਂ ਪਰੰਪਰਾਵਾਂ ਨੂੰ ਉਤਸਾਹਿਤ ਅਤੇ ਪ੍ਰਚਾਰਿਤ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਕਲਾਕਾਰਾਂ ਦੀ ਆਰਥਿਕ ਮਦਦ ਵੀ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਆਧੁਨਿਕ ਸੰਚਾਰ ਸਾਧਨਾਂ, ਆਕਾਸ਼ਵਾਣੀ ਅਤੇ ਦੂਰਦਰਸ਼ਨ ਰਾਹੀਂ ਲੋਕ ਸੰਗੀਤ ਪੂਰੇ ਦੇਸ਼ ਵਿਚ ਪ੍ਰਚਲਿਤ ਹੋ ਰਿਹਾ ਹੈ। ਫਿਲਮਾਂ ਵਿਚਲੇ ਲੋਕ ਗੀਤ ਅਤੇ ਲੋਕ ਨਾਚ ਦੇਸ਼ ਦੇ ਹਰ ਕੋਨੇ ਵਿਚ ਆਪਣੀ ਧਾਕ ਜਮਾ ਦਿੰਦੇ ਹਨ।

ਵਿਕਾਸ ਦੇ ਕੰਮ, ਦੇਸ਼ ਵਿਚ ਹੋ ਰਹੇ ਨਵਯੁਗ ਨਿਰਮਾਣ ਅਤੇ ਸਮਾਜਿਕ ਸੁਧਾਰਾਂ ਉਪਰ ਲੋਕ ਗੀਤਾਂ ਦੀ ਹੋ ਰਹੀ ਰਚਨਾ ਤੋਂ ਸਹਿਜੇ ਹੀ ਸਪਸ਼ਟ ਹੈ ਕਿ ਇਹ ਕੇਵਲ ਘਸੀਆਂ ਪਿਟੀਆਂ ਪਰੰਪਰਾਵਾਂ ਨੂੰ ਲੈ ਕੇ ਹੀ ਨਹੀਂ ਲਿਖੇ ਜਾਂਦੇ ਬਲਕਿ ਉਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚ ਕਾਲ ਦੇ ਅਨੁਰੂਪ ਪਰਿਵਰਤਨ ਹੁੰਦਾ ਰਹਿੰਦਾ ਹੈ। ਸਾਰ ਰੂਪ ਵਿਚ ਇਹੀ ਕਿਹਾ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ ਕਿ ਲੋਕ ਸੰਗੀਤ ਦੀ ਮਨੁੱਖ ਨਾਲ ਯੁਗਾਂ ਤੋਂ ਸਾਂਝ ਹੈ। ਇਸ ਦੀ ਬਾਹਰਲੀ ਬਣਤਰ, ਆਚਰਣ ਅਤੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਕਿੰਨਾਂ ਵੀ ਅੰਤਰ ਕਿਉਂ ਨਾ ਆ ਜਾਵੇ, ਇਸ ਦੀ ਮੌਲਿਕ ਸੰਵੇਦਨਾ ਤਦ ਤਕ ਰਹੇਗੀ, ਜਦ ਤਕ ਮਨੁੱਖੀ ਜੀਵਨ ਵਿਦਮਾਨ ਹੈ।

ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਸਪਤਕ ਦਾ ਵਿਕਾਸ

ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਆਧੁਨਿਕ ਸਵਰ ਸਪਤਕ ਦੀ ਬਣਤਰ ਦਾ ਇਤਿਹਾਸ ਸਦੀਆਂ ਪੁਰਾਣਾ ਹੈ। ਪ੍ਰਚਲਿਤ ਸਪਤਕ ਵਿਚ ਸ਼ੜਜ, ਰਿਖਬ, ਗੰਧਾਰ, ਮੱਧਮ, ਪੰਚਮ, ਧੈਵਤ ਅਤੇ ਨਿਸ਼ਾਦ ਸੁਰ ਕ੍ਰਮਵਾਰ ਸਥਾਪਤ ਹਨ ਜਿਸ ਨੂੰ ਸਪਤਕ, ਗ੍ਰਾਮ, ਸਕੇਲ, ਸਥਾਨ, ਸਵਰਗ੍ਰਾਮ ਆਦਿ ਕਈ ਨਾਵਾਂ ਨਾਲ ਪੁਕਾਰਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਭਾਵੇਂ ਕਿ ਉਪਰੋਕਤ ਸਾਰਿਆਂ ਨਾਵਾਂ ਵਿਚ ਕੁਝ ਬੁਨਿਆਦੀ ਅੰਤਰ ਹਨ ਪਰ ਸਾਧਾਰਣ ਰੂਪ ਵਿਚ ਇਹ ਸਾਰੇ ਸ਼ਬਦ ਸਮਾਨ ਅਰਥਕ ਰੂਪ ਵਿਚ ਪ੍ਰਯੋਗ ਕੀਤੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ।

ਸੰਗੀਤ ਕਲਾ ਦਾ ਵਿਕਾਸ ਮੁੱਢ ਤੋਂ ਹੀ ਸਵਰ ਸਪਤਕ ਦੇ ਵਿਕਾਸ ਉਪਰ ਅਧਾਰਿਤ ਰਿਹਾ ਹੈ। ਭਾਰਤੀ ਰਾਗ ਰਾਗਨੀਆਂ ਹੋਣ ਜਾਂ ਪਛਮੀ ਹਾਰਮਨੀ, ਸਾਰੀਆਂ ਪਰੰਪਰਾਵਾਂ ਦੇ ਵਿਕਾਸ ਦਾ ਅਧਾਰ ਸਪਤਕ ਹੀ ਰਿਹਾ ਹੈ। ਇਸ ਵਿਕਾਸ ਦਾ ਸਿੱਧਾ ਸਬੰਧ ਮਨੁੱਖੀ ਸਭਿਅਤਾ ਨਾਲ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀਗੋਚਰ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਸਭਿਅਤਾ ਰਾਹੀਂ ਮਨੁੱਖੀ ਚੇਤਨਾ ਦਾ ਅਤੇ ਇਸ ਚੇਤਨਾ ਰਾਹੀਂ ਕਲਾ-ਤੱਤਾਂ ਦਾ ਵਿਕਾਸ ਸੰਭਵ ਹੋਇਆ ਹੈ। ਇਸ ਚੇਤਨਾ ਦੇ ਮੁਢਲੇ ਪ੍ਰਮਾਣ ਵੇਦਾਂ ਦੀ ਰਚਨਾ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਸਾਹਮਣੇ ਆਏ। ਵੇਦਾਂ ਦੇ ਅਧਿਐਨ ਤੋਂ ਸਪਸ਼ਟ ਹੈ ਕਿ ਸੰਗੀਤ ਕਲਾ ਦਾ ਵਿਕਾਸ ਵੇਦਾਂ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਦੇ ਕਾਲ ਵਿਚ ਨਿਰੰਤਰ ਹੋ ਰਿਹਾ ਸੀ।

ਵੈਦਿਕ ਕਾਲ—ਸਵਰਾਂ ਦੇ ਵਿਕਾਸ ਕ੍ਰਮ ਦੇ ਤੱਤ ਭਾਵੇਂ ਕਿ ਪ੍ਰਾਚੀਨ ਲੋਕ ਸੰਗੀਤ ਵਿਚ ਮੌਜੂਦ ਸਨ ਪਰ ਇਕ ਅਵਧਾਰਣਾ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਪਹਿਲਾ ਲਿਖਿਤ ਪ੍ਰਮਾਣ ਵੇਦਾਂ ਵਿਚ ਹੀ ਪ੍ਰਾਪਤ ਹੈ। ਇਸ ਯੁਗ ਵਿਚ ਦੋ ਪ੍ਰਕਾਰ ਦੇ ਸਵਰ ਪ੍ਰਾਪਤ ਹਨ—ਪਾਠ ਸਵਰ ਅਤੇ ਗੇਅ ਸਵਰ। ਚਾਰ ਵੇਦਾਂ ਵਿਚੋਂ ਤਿੰਨ ਵੇਦ—ਰਿਗਵੇਦ, ਯਜੁਰਵੇਦ ਅਤੇ ਅਥਰਵਵੇਦ ਦਾ ਸਬੰਧ ਪਾਠ ਸਵਰਾਂ ਨਾਲ ਸੀ ਜਦਕਿ ਚੌਥੇ ਵੇਦ ਸਾਮਵੇਦ ਦਾ ਸਬੰਧ ਗੇਅ (ਗਾਏ ਜਾ ਸਕਣ ਵਾਲੇ) ਪਦਾਂ ਨਾਲ ਸੀ। ਸਾਮਵੇਦ ਦਾ ਸਾਰਾ ਪਾਠ ਗਾਇਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਸੀ।

ਵੈਦਿਕ ਯੁਗ ਦੇ ਮੰਤਰ ਕਾਲ ਤੋਂ ਲੈ ਕੇ ਭਰਤ ਮੁਨੀ ਦੇ 'ਨਾਟਿਅਸ਼ਾਸਤਰ' ਤਕ ਸਵਰ ਸਪਤਕ ਦਾ ਵਿਕਾਸ ਵਿਭਿੰਨ ਪਰਿਸਥਿਤੀਆਂ ਵਿਚ ਹੋਇਆ। 'ਨਾਰਦੀਅ-ਸ਼ਿਕਸ਼ਾ' ਅਨੁਸਾਰ ਸਵਰਾਂ ਦਾ ਵਿਕਾਸ ਇਕ ਤੋਂ ਦੋ ਅਤੇ ਦੋ ਤੋਂ ਤਿੰਨ ਸਵਰਾਂ ਤਕ ਕ੍ਰਮਵਾਰ ਹੋਇਆ। ਇਕ ਸੁਰ ਵਾਲੇ ਗਾਇਨ ਨੂੰ 'ਆਰਚਿਕ ਗਾਨ', ਦੋ ਸਵਰਾਂ ਨੂੰ 'ਗਾਥਿਕ ਗਾਨ' ਅਤੇ ਤਿੰਨ ਸਵਰਾਂ ਦੇ ਪ੍ਰਯੋਗ ਨੂੰ 'ਸਾਮਿਕ ਗਾਨ' ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਸੀ। 'ਸਾਮਿਕ' ਦਾ ਸਬੰਧ ਸਾਮਵੇਦ ਨਾਲ ਸੀ ਜਿਸ ਤੋਂ ਸਪਸ਼ਟ ਹੈ ਕਿ ਸਾਮ ਗਾਇਨ ਵੇਲੇ ਗਾਇਕ ਘੱਟੋ- ਘੱਟ ਤਿੰਨ ਸਵਰਾਂ ਦੇ ਪ੍ਰਯੋਗ ਤੋਂ ਭਲੀ ਭਾਂਤ ਜਾਣੂ ਸੀ। ਰਿਗਵੇਦ ਦੇ ਸ਼ਲੋਕਾਂ ਦਾ ਪਠਨ ਇਕ ਹੀ ਸਵਰ ਤੇ ਹੁੰਦਾ ਸੀ। 'ਗਾਥਾ' ਅਤੇ 'ਨਾਰਾਸੰਸੀ' ਵਰਗੇ ਲੋਕ ਗੀਤਾਂ ਵਿਚ ਦੋ ਸਵਰਾਂ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਹੁੰਦਾ ਸੀ।

ਪ੍ਰਾਚੀਨ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਗਿਆਨੀ 'ਪਾਣਿਨੀ' ਦੇ ਗ੍ਰੰਥ 'ਅਸ਼ਟਾਧਿਆਈ' ਦੇ ਕਥਨ 'ਉੱਚੈਰੁਦੱਤ ਨੀਚੈਰਨੁਦੱਤ ਸਮਾਹਾਰ : ਸਵਰਿਤ:' ਤੋਂ ਉਪਰੋਕਤ ਤਿੰਨ ਸਵਰਾਂ ਦੀ ਸਥਿਤੀ ਦਾ ਪਤਾ ਲਗਦਾ ਹੈ ਕਿ ਉੱਚਾ ਸੁਰ ਉੱਦਾਤ ਹੈ, ਨੀਚਾ ਅਨੁੱਦਾਤ ਹੈ ਤੇ ਮੱਧ ਸਥਿਤੀ ਵਾਲਾ ਸਵਰਿਤ। ਪਾਣਿਨੀ ਨੇ ਤਾਂ ਇਹ ਸੂਤਰ ਵਿਆਕਰਨ ਲਈ ਦਿੱਤਾ ਸੀ ਪਰ ਇਸ ਨੂੰ ਸੰਗੀਤਕ ਸੁਰਾਂ ਤੇ ਵੀ ਲਾਗੂ ਕਰ ਦਿੱਤਾ ਗਿਆ। ਕੁਝ

ਸੰਗੀਤਕਾਰ ਉੱਦਾਤ ਅਨੁੱਦਾਤ ਤੇ ਸਵਰਿਤ ਤਿੰਨ ਸਵਰ ਮੰਨਦੇ ਸਨ ਜਦਕਿ ਕੁਝ ਹੋਰ ਇਨਾਂ ਨੂੰ ਤਿੰਨ ਪ੍ਰਕਾਰ ਦੇ ਸਵਰਾਂ ਦੇ ਰੂਪ ਮੰਨਦੇ ਸਨ। ਵਿਦਵਾਨਾਂ ਨੇ ਇਨ੍ਹਾਂ ਤਿੰਨ ਸਵਰਾਂ ਲਈ ਚਿੰਨ੍ਹ ਵੀ ਨਿਸ਼ਚਤ ਕੀਤੇ ਸਨ ਅਤੇ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਉਚਾਰਣ ਭੇਦ ਵੀ ਸਮਝਾਇਆ ਸੀ।

ਵੈਦਿਕ ਕਾਲ ਵਿਚ ਇਕ ਹੋਰ ਸਵਰ ਦੇ ਵਿਕਾਸ ਦਾ ਵੀ ਉਲੇਖ ਹੈ ਜਿਸ ਨੂੰ 'ਪ੍ਰਚਯ' ਜਾਂ 'ਪ੍ਰਚਿਤ' ਕਿਹਾ ਗਿਆ। ਸਾਮ-ਵਿਆਖਿਆ ਗ੍ਰੰਥਾਂ ਅਨੁਸਾਰ ਇਸ ਦੀ ਸਥਿਤੀ ਉੱਦਾਤ ਸੁਰ ਤੋਂ ਉੱਚੀ ਸੀ। ਰਿਗਵੇਦ ਸ਼ਾਖਾ ਦੇ ਸਾਮਗਾਇਕ 'ਮ ਗ ਰੇ' ਤਿੰਨ ਸਵਰਾਂ ਦਾ ਗਾਇਨ, ਯਜੁਰਵੇਦ ਦੇ ਸਾਮ ਗਾਇਨ 'ਪ-ਮ-ਗ' ਸਵਰ-ਰੂਪ ਨਾਲ ਗਾਇਨ ਕਰਦੇ ਸਨ। ਪ੍ਰਤੱਖ ਸਾਮਵੇਦੀ ਗਾਇਕ 'ਮ-ਗ-ਰੇ-ਸ' ਚਾਰ ਸਵਰਾਂ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਕਰਦੇ ਸਨ ਜਿਸ ਨੂੰ 'ਸਵਰ ਅੰਤਰ' ਕਿਹਾ ਗਿਆ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਚਾਰ ਸਵਰਾਂ ਨੂੰ ਕ੍ਰਮਵਾਰ 'ਪ੍ਰਥਮ' 'ਦਿਤੀਯ' 'ਤ੍ਰਿਤੀਯ' ਅਤੇ 'ਚਤੁਰਥ' ਕਹਿ ਕੇ ਸੱਦਿਆ ਗਿਆ।

ਲੇਖਕ ਨਾਨਿਅਦੇਵ ਦੇ ਇਕ ਸ਼ਲੋਕ ਤੋਂ ਪੰਜ ਸਵਰਾਂ ਦਾ ਉੱਲੇਖ ਪ੍ਰਾਪਤ ਹੈ—

ਉਦਾੱਤਾਨੁਦਾੱਤਸ਼ਚ ਸਵਰਿਤ ਪ੍ਰਚਯੋ ਤਥਾ।
ਨਿਘਾਤਸ਼ਚੇਤਿ ਵਿਗੇਯ : ਸਵਰਭੇਦਸਤੁ ਪੰਚਧਾ ॥

ਉਪਰੋਕਤ ਸ਼ਲੋਕ ਤੋਂ ਸਪਸ਼ਟ ਹੈ ਕਿ 'ਨਿਘਾਤ' ਨਾਮਕ ਸਵਰ ਪੰਜਵੇ ਸਵਰ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਪ੍ਰਾਪਤ ਹੋਇਆ। ਵੈਦਿਕ ਕਾਲ ਵਿਚ ਉਪਰੋਕਤ ਪੰਜ ਸਵਰਾਂ ਦੇ ਵਿਭਿੰਨ ਨਾਮ ਮਿਲਦੇ ਹਨ, ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਕ੍ਰਮਵਾਰ ਸਥਿਤੀ ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਹੈ—

1.	ਕ੍ਰੁਸ਼ਟ ਜਾਂ ਕ੍ਰੁਸ਼ਟਤਮ	(ਪ੍ਰਚਯ, ਪ੍ਰਚਿਤ)
2.	ਪ੍ਰਥਮ ਜਾਂ ਉਦੱਤ	(ਸਾਮਗਾਨ ਵਿਚ ਉੱਦਾਤ ਨੂੰ ਹੀ ਪ੍ਰਥਮ ਸੁਰ ਮੰਨਿਆ ਗਿਆ)
3.	ਦ੍ਵਿਤੀਯ	(ਸਵਰਿਤ)
4.	ਤ੍ਰਿਤੀਯ	(ਅਨੁਦਾਤ)
5.	ਚਤੁਰਥ	(ਨਿਘਾਤ)

ਕਾਲ ਅੰਤਰ ਵਿਚ ਇਨ੍ਹਾਂ ਸਵਰਾਂ ਵਿਚ ਦੋ ਸਵਰ ਹੋਰ ਜੋੜੇ ਗਏ—

6.	ਮੰਦਰ	
7.	ਅਤਿਸਵਾਰ	(ਅੰਤਯ ਜਾਂ ਅੰਤਿਮ ਸਵਰ)

ਨਾਰਦ ਨੇ ਵੈਦਿਕ ਸਵਰਾਂ ਦੀ ਤੁਲਨਾ ਲੌਕਿਕ ਸਵਰਾਂ ਨਾਲ ਕੀਤੀ ਅਤੇ ਉਪਰੋਕਤ ਸੱਤ ਸਵਰਾਂ ਨੂੰ ਕ੍ਰਮਵਾਰ ਮੱਧਿਅਮ, ਗੰਧਾਰ, ਰਿਖਬ, ਸ਼ੜਜ, ਧੈਵਤ, ਨਿਸ਼ਾਦ ਅਤੇ ਪੰਚਮ ਸਵਰ ਕਿਹਾ ਗਿਆ। ਇਸ ਤੁਲਨਾ ਤੋਂ ਸਪਸ਼ਟ ਹੈ ਕਿ ਪ੍ਰਾਚੀਨ ਕਾਲ ਵਿਚ ਮੱਧਿਅਮ ਸਵਰ ਨੂੰ ਪ੍ਰਧਾਨ ਸਵਰ ਮੰਨਿਆ ਜਾਂਦਾ ਸੀ। ਜਿਹੜੀ ਪਦਵੀ ਆਧੁਨਿਕ ਕਾਲ ਵਿਚ ਸ਼ੜਜ ਸਵਰ ਨੂੰ ਹਾਸਲ ਹੈ, 'ਨਾਟਿਅਸ਼ਾਸਤਰ' ਦੇ ਕਾਲ ਵਿਚ ਉਹ ਸ੍ਰੇਸ਼ਠਤਾ ਮੱਧਿਅਮ ਸਵਰ ਨੂੰ ਪ੍ਰਾਪਤ ਸੀ। ਬਾਅਦ ਵਿਚ ਸੰਗੀਤ ਰਤਨਾਕਰ ਦੇ ਕਾਲ ਵਿਚ ਅਨੇਕ ਅਜਿਹੇ ਰਾਗ ਮਿਲਦੇ ਹਨ ਜਿੰਨਾਂ ਵਿਚ ਸ਼ੜਜ ਸਵਰ ਵਰਜਿਤ ਹੈ। ਇਸ ਲਈ ਵੈਦਿਕ ਸਵਰ ਗ੍ਰਾਮ ਮੱਧਿਅਮ ਸਵਰ ਤੋਂ ਆਰੰਭ ਹੋਣਾ ਕੋਈ ਹੈਰਾਨੀਜਨਕ ਗੱਲ ਨਹੀਂ। ਇਸ ਪਰੰਪਰਾ ਅਨੁਸਾਰ ਅੱਜ ਵੀ ਵੀਣਾ ਜਾਂ ਸਿਤਾਰ ਦੇ ਪਹਿਲੇ ਤਾਰ ਨੂੰ ਮੱਧਿਅਮ ਸਵਰ ਤੇ ਮਿਲਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।

ਉਪਰੋਕਤ ਵੇਰਵੇ ਤੋਂ ਇਹ ਵੀ ਸਪਸ਼ਟ ਹੈ ਕਿ ਸਾਮ-ਗਾਇਨ ਵਿਚ ਸਵਰਾਂ ਦਾ ਕ੍ਰਮ ਅਵਰੋਹੀ ਰੂਪ ਵਿਚ ਹੁੰਦਾ ਸੀ। ਅੱਜ ਵੀ ਵਿਭਿੰਨ ਦੇਸ਼ਾਂ ਦੇ ਲੋਕ ਸੰਗੀਤ ਵਿਚ ਅਵਰੋਹੀ ਕ੍ਰਮ ਦੇ ਸਪਤਕ ਪਾਏ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਸਾਮ ਗਾਇਨ ਵਿਚ ਕਿਸੇ ਇਕ ਸਵਰ ਨੂੰ ਸਥਾਈ ਸਵਰ ਮੰਨ ਕੇ ਉਸ ਉਪਰ ਗਾਇਨ ਆਧਾਰਿਤ ਹੁੰਦਾ ਸੀ ਜਦਕਿ ਸਹਿਯੋਗੀ ਗਾਇਕ 'ਓਿਮ' ਜਾਂ 'ਹੁਮ' ਦੀ ਧੁਨੀ ਦਾ ਗਾਇਨ ਸਥਾਈ ਸਵਰ ਉਪਰ

ਨਿਰੰਤਰ ਕਰਦੇ ਸਨ।

ਆਰਚਿਕਾ, ਗਾਥਿਕਾ ਤੇ ਸਾਮਿਕ ਗਾਨ ਨੂੰ ਮਾਰਗੀ ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਅੰਤਰਗਤ ਜਦਕਿ ਔਡਵ, ਸ਼ਾੜਵ ਅਤੇ ਸੰਪੂਰਣ ਜਾਤੀਆਂ ਦੀ ਗਿਣਤੀ ਦੇਸੀ ਸੰਗੀਤ ਜਾਂ ਲੌਕਿਕ ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਅੰਤਰਗਤ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਸੀ। ਸੱਤ ਸਵਰਾਂ ਦੇ ਇਸ ਕ੍ਰਮਿਕ ਵਿਕਾਸ ਤੋਂ ਪਤਾ ਚਲਦਾ ਹੈ ਕਿ ਇਕ ਸਵਰ ਦੇ ਗਾਇਨ ਨੂੰ ਆਰਚਿਕ, ਦੋ ਸਵਰਾਂ ਨੂੰ ਗਾਥਿਕ, ਤਿੰਨ ਨੂੰ ਸਾਮਿਕ, ਚਾਰ ਨੂੰ ਸਵਰਅੰਤਰ, ਪੰਜ ਨੂੰ ਔਡਵ, ਛੇ ਸਵਰਾਂ ਲਈ ਸ਼ਾੜਵ ਅਤੇ ਸੱਤ ਸਵਰਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਨੂੰ ਸੰਪੂਰਣ ਨਾਮ ਦਿੱਤਾ ਗਿਆ। ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਅਸੀਂ ਵੇਖਦੇ ਹਾਂ ਕਿ ਵੈਦਿਕ ਕਾਲ ਸਮਾਪਤ ਹੁੰਦੇ ਹੁੰਦੇ ਸੱਤ ਸਵਰਾਂ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਹੋਣ ਲਗ ਪਿਆ ਸੀ ਤੇ ਆਧੁਨਿਕ ਪ੍ਰਚਲਿਤ ਸਪਤਕ ਆਪਣੀ ਮੁਢਲੀ ਸ਼ਕਲ ਅਖਤਿਆਰ ਕਰ ਚੁੱਕਾ ਸੀ।

ਭਰਤ ਕਾਲੀਨ ਸਵਰ ਸਪਤਕ—ਭਰਤਮੁਨੀ ਦਾ 'ਨਾਟਿਅਸ਼ਾਸਤਰ' ਸੰਗੀਤ ਕਲਾ ਦੇ ਇਤਿਹਾਸ ਸਬੰਧੀ ਮੂਲ-ਗ੍ਰੰਥ ਮੰਨਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਜਿਸ ਨੂੰ ਗੰਧਰਵਵੇਦ, ਨਾਟਿਅ ਵੇਦ ਅਤੇ ਪੰਚਮਵੇਦ ਆਦਿ ਨਾਵਾਂ ਨਾਲ ਸਨਮਾਨਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਗ੍ਰੰਥ ਦੇ 28 ਵੇਂ ਅਧਿਆਇ 'ਆਤੋਧਵਿਧਾਨ' ਵਿਚ ਸੱਤ ਸਵਰ ਅਤੇ ਬਾਈ ਸ਼ਰੁਤੀਆਂ ਦਾ ਉਲੇਖ ਮਿਲਦਾ ਹੈ। ਭਾਵੇਂ ਕਿ ਇਸ ਸਮੇਂ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਵੀ ਹਰੀਵੰਸ਼ ਪੁਰਾਣ, ਮਾਰਕੰਡੇ ਪੁਰਾਣ, ਵਾਯੂਪੁਰਾਣ, ਉਪਨਿਸ਼ਦ, ਰਿਕਪ੍ਰਤੀਸ਼ਾਖ ਅਤੇ ਸਤਪਥਬ੍ਰਾਹਮਣ ਆਦਿ ਗ੍ਰੰਥਾਂ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਰਾਮਾਇਣ ਅਤੇ ਮਹਾਭਾਰਤ ਆਦਿ ਮਹਾਕਾਵਿਆਂ ਵਿਚ ਵੀ ਸੱਤ ਸੁਰਾਂ ਦਾ ਉਲੇਖ ਹੈ ਪਰ ਸਵਰ ਸਬੰਧੀ ਵਿਵੇਚਨਾ ਵੇਲੇ 'ਨਾਟਿਅਸ਼ਾਸਤਰ' ਨੂੰ ਹੀ ਪ੍ਰਮਾਣ ਮੰਨਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।

ਭਰਤ ਮੁਨੀ ਨੇ 7 ਸਵਰਾਂ ਨੂੰ 22 ਸ਼ਰੁਤੀਆਂ ਉਪਰ ਸਥਾਪਤ ਕਰਨ ਦੀ ਵਿਵਸਥਾ ਇੰਝ ਦੱਸੀ ਹੈ—

ਸ਼ੜਜਸ਼ਚਤੁ : ਸ਼ਰੁਤਿਰਗੇਯ : ਰਿਸ਼ਭਤ੍ਰਿਸਤ੍ਰੀ ਸਮਰਤਾ :।
ਦਵਿਸ਼ਰੁਤੀਸ਼ਚਾਪਿ ਗਾਂਧਾਰੋਮਧਿਅਮਸ਼ਚ ਚਤੁ : ਸ਼ਰੁਤੀ ॥23॥
ਚਤੁ: ਸ਼ਰੁਤੀ : ਪੰਚਮ : ਸਯਾਤ ਤ੍ਰਿਸ਼ਰੁਤੀ ਧੈਵਤਸਥਤਥਾ।
ਦਵਿਸ਼ਰੁਤੀਅਸਤੂ ਨਿਸ਼ਾਦ:ਸਿਆਤ ਸ਼ੜਜਗਰਾਮੇ ਸਵਰਾਂਤਰੇ ॥24॥

ਅਰਥਾਤ ਸ਼ੜਜ ਦੀਆਂ ਚਾਰ, ਰਿਖਬ ਦੀਆਂ ਤਿੰਨ, ਗੰਧਾਰ ਦੀਆਂ ਦੋ, ਮੱਧਿਅਮ ਦੀਆਂ ਚਾਰ, ਪੰਚਮ ਦੀਆਂ ਚਾਰ, ਧੈਵਤ ਦੀਆਂ ਤਿੰਨ ਅਤੇ ਨਿਸ਼ਾਦ ਦੀਆਂ ਦੋ ਸ਼ਰੁਤੀਆਂ ਹੀ ਸ਼ੜਜਗ੍ਰਾਮ ਦਾ ਸਵਰ ਅੰਤਰ ਹੈ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਸੱਤ ਸਵਰਾਂ ਦੇ ਸਮੂਹ ਨੂੰ ਗ੍ਰਾਮ ਕਿਹਾ ਗਿਆ। ਭਰਤ ਮੁਨੀ ਦੇ ਸ਼ਰੁਤੀ-ਸਵਰ-ਵਿਭਾਜਨ ਤੋਂ ਸਪਸ਼ਟ ਹੈ ਕਿ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਸਵਰ ਆਪਣੀ ਅੰਤਿਮ ਸ਼ਰੁਤੀ ਦੇ ਸਥਾਪਤ ਸਨ।

ਵਿਕਰਿਤ ਸਵਰਾਂ ਦੀ ਪਰੰਪਰਾ ਦਾ ਉਲੇਖ ਵੀ ਸਭ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ 'ਨਾਟਿਅਸ਼ਾਸਤਰ' ਵਿਚ ਹੀ ਪ੍ਰਾਪਤ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਭਰਤ ਨੇ ਅੰਤਰ ਗੰਧਾਰ ਅਤੇ ਕਾਕਲੀ ਨਿਸ਼ਾਦ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਦੋ ਵਿਕਰਿਤ ਸਵਰਾਂ ਦਾ ਉਲੇਖ ਕੀਤਾ ਜਿੰਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ 'ਸਵਰ-ਸਾਧਾਰਣ' ਦਾ ਨਾਂ ਦਿੱਤਾ ਗਿਆ। ਇਸ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਤਿੰਨ ਪ੍ਰਕਾਰ ਦੇ ਸਵਰ ਸੰਵਾਦਾਂ ਦਾ ਵਰਨਣ ਵੀ ਮਿਲਦਾ ਹੈ—

1. ਸ਼ੜਜ-ਪੰਚਮ ਭਾਵ (13 ਸ਼ਰੁਤੀਆਂ ਦਾ ਅੰਤਰ)
2. ਸ਼ੜਜ-ਮੱਧਿਅਮ ਭਾਵ (9 ਸ਼ਰੁਤੀਆਂ ਦਾ ਅੰਤਰ)
3. ਸ਼ੜਜਾਂਤਰ ਭਾਵ (7 ਸ਼ਰੁਤੀਆਂ ਦਾ ਅੰਤਰ)

ਇਨ੍ਹਾਂ ਸੰਵਾਦਾਂ ਦੇ ਆਧਾਰ ਤੇ ਵਾਦੀ, ਸਮਵਾਦੀ, ਵਿਵਾਦੀ ਅਤੇ ਅਨੁਵਾਦੀ ਸਵਰਾਂ ਦੀ ਚਰਚਾ ਮਿਲਦੀ ਹੈ। ਭਰਤ ਮੁਨੀ ਨੇ ਸ਼ੜਜਗ੍ਰਾਮ ਅਤੇ ਮੱਧਿਅਮ ਗ੍ਰਾਮ ਦੀ ਵਿਆਖਿਆ ਕਰਦੇ ਹੋਏ ਦੋਵੇਂ ਗ੍ਰਾਮਾਂ ਦੇ ਪੰਚਮ ਸਵਰ ਵਿਚ ਪਰਸਪਰ 'ਪ੍ਰਮਾਣ ਸ਼ਰੁਤੀ' ਦਾ ਅੰਤਰ ਦੱਸਿਆ। ਸ਼ੜਜ ਗ੍ਰਾਮ ਦਾ ਆਧਾਰ ਸ਼ੜਜ ਪੰਚਮ ਭਾਵ ਅਤੇ ਮੱਧਿਅਮ ਗ੍ਰਾਮ ਦਾ ਆਧਾਰ ਸ਼ੜਜ ਮੱਧਿਅਮ ਭਾਵ ਨੂੰ ਮੰਨਿਆ। ਸਵਰ ਸਥਾਪਨਾ ਲਈ ਵੀਣਾਵਾਂ ਉਪਰ ਸਾਰਣਾ ਵਿਧੀ ਦੇ ਪ੍ਰਯੋਗ ਦਾ ਵਿਧਾਨ ਵੀ ਕੀਤਾ ਗਿਆ।

ਗਹੁ ਨਾਲ ਵਿਚਾਰਣ ਤੋਂ ਸਪਸ਼ਟ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਭਰਤ ਨੇ ਸ਼ੜਜ ਨੂੰ ਚਤੁਸ਼ਰੁਤਿਕ (ਚਾਰ ਸ਼ਰੁਤੀਆਂ ਵਾਲਾ) ਤਾਂ ਕਿਹਾ ਪਰ ਇਹ ਕਿਧਰੇ ਨਹੀਂ ਕਿਹਾ ਕਿ ਸ਼ੜਜ ਚੋਥੀ ਸ਼ਰੁਤੀ ਉਪਰ ਸਥਿਤ ਹੈ। ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਭਰਤ ਦੀ ਸ਼ਰੁਤੀ-ਸਵਰ ਵੰਡ ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਹੋ ਸਕਦੀ ਹੈ—

ਸਵਰ—	ਸ਼ੜਜ	ਰਿਖਬ	ਗੰਧਾਰ	ਮੱਧਿਅਮ	ਪੰਚਮ	ਪੈਵਤ	ਨਿਸ਼ਾਦ	ਸ਼ੜਜ
ਸ਼ਰੁਤੀ ਸੰਖਿਆ—	0	3	5	9	13	16	18	22

ਕਿਸੇ ਵੀ ਸਥਾਪਤ ਧੁਨੀ ਨੂੰ ਸ਼ੜਜ ਮੰਨ ਕੇ ਹੋਰ ਸਵਰਾਂ ਨੂੰ ਕ੍ਰਮਵਾਰ 3-2-4-4-3-2-4 ਦੇ ਅੰਤਰ ਨਾਲ ਸਥਾਪਤ ਕਰ ਲੈਣਾ ਚਾਹੀਦਾ ਹੈ। ਆਧੁਨਿਕ ਸੰਗੀਤ ਵਿਚ ਕੋਈ ਵੀ ਰਾਗ ਤਾਰ ਸ਼ੜਜ ਬਿਨਾਂ ਅਧੂਰਾ ਰਹਿੰਦਾ ਹੈ ਜੋ 'ਅਸ਼ਟਕ' ਦੇ ਪ੍ਰਯੋਗ ਨਾਲ ਹੀ ਸੰਭਵ ਹੈ। ਅਸਲ ਵਿਚ ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਦਾ ਆਧਾਰ ਸਪਤਕ ਨਾ ਹੋ ਕੇ ਅਸ਼ਟਕ ਹੈ। ਵਿਦੇਸ਼ੀ ਸੰਗੀਤ ਵਿਚ ਸਪਤਕ ਜਾਂ 'ਸਕੇਲ' ਸ਼ਬਦ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਹੋਣ ਕਰਕੇ ਭਾਰਤੀਆਂ ਨੇ ਵੀ ਆਪਣੇ ਅਸ਼ਟਕ ਨੂੰ ਸਪਤਕ ਕਹਿਣਾ ਸ਼ੁਰੂ ਕਰ ਦਿੱਤਾ ਜੋ ਅੱਜ ਤਕ ਪ੍ਰਚਲਿਤ ਹੈ। ਭਾਰਤ ਦੀਆਂ ਸ਼ਰੁਤੀਆਂ ਦਾ ਮਨੋਰਥ ਸੁਰਾਂ ਦੀ ਆਪਸੀ ਦੂਰੀ ਦੱਸਣਾ ਸੀ। ਸਥਾਪਨਾ ਕ੍ਰਮ ਵਿਚ 'ਚੌਥੀ ਸ਼ਰੁਤੀ ਉਪਰ ਸ਼ੜਜ' ਦੀ ਧਾਰਣਾ ਤਾਂ ਬਾਅਦ ਦੇ ਗ੍ਰੰਥਕਾਰਾਂ ਦੀ ਦੇਣ ਹੈ। 'ਨਾਟਿਅਸ਼ਾਸਤਰ' ਵਿਚ ਵਰਣਿਤ ਸ਼ਰੁਤੀ ਸਵਰ ਨੂੰ ਤਾਲਿਕਾ ਰੂਪ ਵਿਚ ਇੰਞ ਦਰਸਾਇਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ—

ਨਾਟਿਅਸ਼ਾਸਤਰ ਦੇ ਸਵਰ

ਸ਼ਰੁਤੀ ਸੰਖਿਆ	ਸ਼ਰੁਤੀ ਨਾਮ	ਸ਼ੜਜਗ੍ਰਾਮਿਕ ਸਵਰ	ਮਧਿਅਮ ਗ੍ਰਾਮਿਕ ਸਵਰ
0	ਕਸ਼ੋਭਣੀ	ਸ਼ੜਜ	ਸ਼ੜਜ
1	ਤੀਵਰਾ		
2	ਕੁਮੁਦਵਤੀ		
3	ਮੰਦਾ	ਰਿਖਬ	ਰਿਖਬ
4	ਛੰਦੋਵਤੀ		
5	ਦਇਆਵਤੀ	ਗੰਧਾਰ	ਗੰਧਾਰ
6	ਰਜਨੀ		
7	ਰਕਤਿਕਾ		
8	ਰੌਦਰੀ		
9	ਕਰੋਧਾ	ਮਧਿਅਮ	ਮਧਿਅਮ
10	ਵੱਜਰਿਕਾ		
11	ਪਰਸਾਰਣੀ		
12	ਪ੍ਰੀਤੀ		ਪੰਚਮ
13	ਮਾਰਜਨੀ	ਪੰਚਮ	
14	ਕਸ਼ਿਤੀ		
15	ਰਕਤਾ		
16	ਸੰਦੀਪਨੀ	ਪੈਵਤ	ਪੈਵਤ
17	ਆਲਾਪਨੀ		
18	ਮਦੰਤੀ	ਨਿਸ਼ਾਦ	ਨਿਸ਼ਾਦ

19	ਰੋਹਣੀ		
20	ਰਮਿੱਆ		
21	ਉੱਗਰਾ		
22	ਕਸ਼ੋਭਣੀ	ਸ਼ੜਜ	ਸ਼ੜਜ

ਰਤਨਾਕਰ ਕਾਲ ਵਿਚ ਸਵਰ ਸਪਤਕ—'ਨਾਟਿਅਸ਼ਾਸਤਰ' ਤੋਂ ਲੈ ਕੇ ਸ਼ਾਰੰਗਦੇਵ ਰਚਿਤ 'ਸੰਗੀਤ ਰਤਨਾਕਰ' ਦੇ ਕਾਲ ਤਕ ਸਵਰ ਸਬੰਧੀ ਵਿਕਾਸ ਵਿਚ ਕੋਈ ਮੁੱਖ ਪਰਿਵਰਤਨ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀਗੋਚਰ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦਾ। ਸ਼ੜਜਗ੍ਰਾਮ ਅਤੇ ਮੱਧਿਅਮ ਗ੍ਰਾਮ ਦੇ ਨਾਲ ਹੀ ਗੰਧਾਰ ਗ੍ਰਾਮ ਦੀ ਚਰਚਾ ਵੀ ਚਲਦੀ ਰਹੀ ਜਿਸਦਾ ਵਰਣਨ ਪਹਿਲੀ ਵਾਰ ਮਤੰਗ ਮੁਨੀ ਨੇ ਕੀਤਾ। ਉਸ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ 'ਨਾਰਦੀਅ ਸ਼ਿਕਸ਼ਾ' ਵਿਚ ਵੀ ਇਸ ਦਾ ਉਲੇਖ ਮਿਲਦਾ ਹੈ ਜਿਸ ਬਾਰੇ ਆਮ ਸਹਿਮਤੀ ਸੀ ਕਿ ਇਹ ਗ੍ਰਾਮ ਸਵਰਗਲੋਕ ਵਿਚ ਸਥਿਤ ਹੋ ਗਿਆ ਹੈ ਅਤੇ ਮਾਨਵ ਲੋਕ ਵਿਚ ਇਸ ਦਾ ਪ੍ਰਚਲਨ ਨਹੀਂ ਰਿਹਾ। 'ਸੰਗੀਤਰਤਨਾਕਰ' ਵਿਚ ਵੀ ਇਸ ਗ੍ਰਾਮ ਦਾ ਜ਼ਿਕਰ ਹੀ ਹੈ, ਸਪਸ਼ਟ ਵਰਨਣ ਨਹੀਂ।

ਪੰਡਤ ਸ਼ਾਰੰਗਦੇਵ ਦਾ ਸ਼ਰੁਤੀ ਸਵਰ ਸਥਾਪਨਾ ਦਾ ਸਿਧਾਂਤ ਭਰਤ ਮੁਨੀ ਵਾਲਾ ਹੀ ਹੈ—

ਚਤੁਸ਼ਚਤੁਸ਼ਚਤੁਸ਼ਚੈਵ ਸ਼ੜਜਮੱਧਿਅਮਪੰਚਮਾ
ਦਵੈ ਦਵੈ ਨਿਸ਼ਾਦ ਗੰਧਾਰੋ ਤ੍ਰਿਸ੍ਤ੍ਰੀਰਿਸ਼ਭ ਧੈਵਤੋ।

ਅੰਤਰ ਕੇਵਲ ਇਹ ਹੈ ਕਿ ਭਰਤ ਕਿਸੇ ਵੀ ਧੁਨੀ ਨੂੰ ਸ਼ੜਜ ਮੰਨ ਕੇ ਉਸ ਤੋਂ ਅੱਗੇ ਸਵਰ ਦੀ ਸਥਾਪਨਾ ਕਰਦੇ ਸਨ ਅਤੇ ਉਹਨਾਂ ਦਾ ਸੁਰ-ਗ੍ਰਾਮ ਰਿਖਬ ਤੋਂ ਸ਼ੁਰੂ ਹੋ ਕੇ ਸ਼ੜਜ ਤੇ ਸਮਾਪਤ ਹੁੰਦਾ ਸੀ ਪਰੰਤੂ ਰਤਨਾਕਰ ਵਿਚ ਸੁਰਗ੍ਰਾਮ ਸ਼ੜਜ ਤੋਂ ਆਰੰਭ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਅਤੇ ਇਸ ਨੂੰ ਚੌਥੀ ਸ਼ਰੁਤੀ ਤੇ ਸਥਾਪਤ ਕੀਤਾ ਗਿਆ। ਪੰਡਤ ਸ਼ਾਰੰਗਦੇਵ ਨੇ ਸ਼ੁਧ ਸਵਰਾਂ ਦੇ ਨਾਲ ਹੀ 12 ਵਿਕਰਿਤ ਸਵਰ ਵੀ ਦੱਸੇ। ਸਵਰਾਂ ਲਈ 'ਵਿਕਰਿਤ' ਸ਼ਬਦ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਵੀ ਪਹਿਲੀ ਵਾਰੀ ਇਸ ਗ੍ਰੰਥ ਵਿਚ ਮਿਲਦਾ ਹੈ। ਮੁਨੀ ਸ਼ਾਰੰਗਦੇਵ ਦਾ ਵਿਚਾਰ ਸੀ ਕਿ ਇਨ੍ਹਾਂ ਸਾਰੇ ਵਿਕਰਿਤ ਸਵਰਾਂ ਦਾ ਗਿਆਨ ਭਰਤ ਮੁਨੀ ਦੇ ਕਾਲ ਵਿਚ ਵੀ ਸੀ ਪਰੰਤੂ ਉਦੋਂ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਨਾਮਕਰਣ ਨਹੀਂ ਸੀ ਹੋਇਆ।

ਸਵਰ-ਸਪਤਕ ਦਾ ਮੱਧਕਾਲੀਨ ਵਿਕਾਸ—ਭਾਰਤੀ ਇਤਿਹਾਸ ਦਾ ਮੱਧਕਾਲ ਹਰ ਇਕ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀਕੋਣ ਤੋਂ ਪਰਿਵਰਤਨ ਦਾ ਕਾਲ ਸੀ। ਇਸ ਕਾਲ ਵਿਚ ਸਵਰ-ਵਿਵਸਥਾ ਵਿਚ ਵੀ ਅਨੇਕ ਨਵੇਂ ਪ੍ਰਯੋਗ ਕੀਤੇ ਗਏ। ਸਵਰਾਂ ਵਿਚਲੇ ਅੰਤਰਾਲ ਦੀ ਧਾਰਨਾ ਹੁਣ ਬਦਲ ਕੇ ਸਵਰਿਤ ਸਵਰ (ਆਧਾਰ ਸਵਰ, Key note) ਤੋਂ ਨਿਰਧਾਰਤ ਸਥਾਨ ਜਾਂ ਤਾਰਤਾ ਦੀ ਧਾਰਣਾ ਵਿਚ ਬਦਲ ਚੁਕੀ ਸੀ। ਸ਼ੜਜ ਸਵਰ ਆਧਾਰ ਸਵਰ ਦਾ ਸਥਾਨ ਹਾਸਲ ਕਰ ਚੁੱਕਿਆ ਸੀ। ਸ਼ੜਜ ਅਤੇ ਪੰਚਮ ਸਦਾ ਲਈ ਅੱਚਲ ਸਵਰ ਬਣ ਗਏ। ਤੀਬਰ ਮੱਧਿਅਮ ਸੁਤੰਤਰ ਰੂਪ ਗ੍ਰਹਿਣ ਕਰ ਗਿਆ। ਵਿਕਰਿਤ ਸਵਰਾਂ ਦੇ ਦੋ ਭੇਦ 'ਕੋਮਲ ਵਿਕਰਿਤ' ਤੇ 'ਤੀਬਰ ਵਿਕਰਿਤ' ਇਸ ਕਾਲ ਵਿਚ ਪ੍ਰਚਲਿਤ ਹੋਏ। ਸ਼ਾਸਤਰ ਅਤੇ ਕ੍ਰਿਆਤਮਕ ਸੰਗੀਤ ਵਿਚ ਭਿੰਨਤਾ ਦਿਖਾਈ ਦੇਣ ਲਗੀ। ਮੂਰਛਨਾਵਾਂ ਦਾ ਲੋਪ ਹੋ ਗਿਆ ਜਾਂ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਵੱਖਰੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਕੀਤਾ ਜਾਣ ਲੱਗਾ। ਰਾਗਾਂ ਦੇ ਵਰਗੀਕਰਣ ਲਈ ਵਿਕਰਿਤ ਸਵਰਾਂ ਦੇ ਪ੍ਰਯੋਗ ਨਾਲ 'ਮੇਲ' ਦਾ ਨਿਰੂਪਣ ਹੋਇਆ। ਸਭ ਤੋਂ ਮੁੱਖ ਪਰਿਵਰਤਨ ਇਹ ਹੋਇਆ ਕਿ ਭਰਤ ਅਤੇ ਸ਼ਾਰੰਗਦੇਵ ਰਾਹੀਂ ਨਿਰਦੇਸ਼ਿਤ ਅਵਰੋਹੀ ਕ੍ਰਮ ਦਾ ਲੋਪ ਹੋ ਕੇ ਆਰੋਹੀ ਕ੍ਰਮ ਦੀ ਸਥਾਪਨਾ ਹੋਈ।

ਇਨ੍ਹਾਂ ਪਰਿਵਰਤਨਾਂ ਪਿੱਛੇ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਕਾਰਣ ਭਾਰਤ ਦੀ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤੀ ਉਪਰ ਵਿਦੇਸ਼ੀ ਪ੍ਰਭਾਵ ਦਾ ਹੋਣਾ ਸੀ। ਭਾਰਤ ਵਿਚ ਮੁਗ਼ਲ ਰਾਜ ਦੀ ਸਥਾਪਨਾ ਨਾਲ ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਉਪਰ ਈਰਾਨੀ ਸੰਗੀਤ ਦਾ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਪ੍ਰਭਾਵ ਪਿਆ ਜਿਹੜਾ 24 ਹੰਗਾਮਾਂ (ਸ਼ਰੁਤੀਆਂ) ਦੇ ਅੰਤਰਗਤ 12 ਮੁਕਾਮਾਂ (ਸਵਰਾਂ) ਤੇ

ਆਧਾਰਿਤ ਸੀ। ਇਸ ਪ੍ਰਭਾਵ ਅਧੀਨੇ ਸਾਡੇ ਸੰਗੀਤਕਾਰਾਂ ਨੇ ਵੀ 12 ਸਵਰਾਂ ਦੇ ਸਪਤਕ ਨੂੰ ਸਵੀਕਾਰਿਆ। ਭਾਵੇਂ ਕਿ ਈਰਾਨੀ ਸੰਗੀਤ 12 ਮੁਕਾਮਾਂ ਦੇ ਨਾਮ ਬਿਲਕੁਲ ਵੱਖਰੇ ਸਨ ਪਰ ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਵਿਚ ਪੁਰਾਣੇ ਨਾਵਾਂ ਅਧੀਨ ਹੀ 12 ਸਵਰ ਵਿਭਾਜਤ ਕੀਤੇ ਗਏ—

ਕ੍ਰਮ	ਸਵਰ ਨਾਮ	ਪਰਿਵਰਤਨ
1.	ਸ਼ੜਜ (ਅਚਲ)	
2.	ਰਿਖਬ (ਕੋਮਲ)	ਸ਼ੜਜ ਅਤੇ ਰਿਖਬ ਦੇ ਵਿਚ
3.	ਰਿਖਬ (ਸ਼ੁਧ)	
4.	ਗੰਧਾਰ (ਕੋਮਲ)	ਰਿਖਬ ਅਤੇ ਗੰਧਾਰ ਦੇ ਵਿਚ, ਪ੍ਰਾਚੀਨ ਗੰਧਾਰ
5.	ਗੰਧਾਰ (ਸ਼ੁਧ)	ਅੰਤਰ ਗੰਧਾਰ
6.	ਮੱਧਿਅਮ (ਸ਼ੁਧ)	
7.	ਮੱਧਿਅਮ (ਤੀਬਰ)	ਮੱਧਿਅਮ ਅਤੇ ਪੰਚਮ ਦੇ ਵਿਚ
8.	ਪੰਚਮ (ਅਚੱਲ)	
9.	ਧੈਵਤ (ਕੋਮਲ)	ਪੰਚਮ ਅਤੇ ਧੈਵਤ ਦੇ ਵਿਚ
10.	ਧੈਵਤ (ਸ਼ੁਧ)	
11.	ਨਿਸ਼ਾਦ (ਕੋਮਲ)	ਧੈਵਤ ਅਤੇ ਨਿਸ਼ਾਦ ਦੇ ਵਿਚ, ਪ੍ਰਾਚੀਨ ਨਿਸ਼ਾਦ
12.	ਨਿਸ਼ਾਦ (ਸ਼ੁਧ)	ਕਾਕਲੀ ਨਿਸ਼ਾਦ
13.	ਤਾਰ ਸ਼ੜਜ	

ਮੱਧ ਕਾਲ ਵਿਚ ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਦੋ ਪਰੰਪਰਾਵਾਂ ਵਿਚ ਵੰਡਿਆ ਗਿਆ—ਉੱਤਰ ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ (ਹਿੰਦੁਸਤਾਨੀ ਸੰਗੀਤ) ਅਤੇ ਦੱਖਣੀ ਸੰਗੀਤ (ਕਰਨਾਟਕੀ ਸੰਗੀਤ)। ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੋਵੇਂ ਪਰੰਪਰਾਵਾਂ ਵਿਚ ਸ਼ੁਧ ਸਵਰ ਤਾਂ ਸਮਾਨ ਸ਼ਰੁਤੀਆਂ ਤੇ ਹੀ ਸਥਿਤ ਸਨ ਪਰ ਵਿਕਰਿਤ ਸਵਰਾਂ ਵਿਚ ਭੇਦ ਸੀ। ਉੱਤਰ ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਵਿਚ ਸ਼ੁਧ ਸਵਰ ਆਪਣੀ ਮੂਲ ਅਵਸਥਾ ਤੋਂ ਨੀਚਾ ਹੋਣ ਨਾਲ 'ਕੋਮਲ' ਅਤੇ ਉੱਚਾ ਹੋਣ ਨਾਲ 'ਤੀਵਰ' ਕਿਹਾ ਜਾਣ ਲਗਾ ਪਰ ਦੱਖਣੀ ਸੰਗੀਤ ਵਿਚ ਸ਼ੁਧ ਸਵਰ ਆਪਣੀ ਮੂਲ ਅਵਸਥਾ ਤੋਂ ਹੇਠਾਂ ਨਹੀਂ ਸਨ ਆਉਂਦੇ, ਸਗੋਂ ਕੇਵਲ ਉੱਪਰ ਜਾਣ ਨਾਲ ਹੀ ਸਧਾਰਣ, ਅੰਤਰ, ਕੈਸ਼ਿਕ, ਕਾਕਲੀ ਆਦਿ ਨਾਵਾਂ ਨਾਲ ਜਾਣੇ ਜਾਣ ਲੱਗੇ।

ਪੰਡਤ ਅਹੋਬਲ, ਪੰਡਤ ਸੋਮਨਾਥ, ਦਾਮੋਦਰ, ਵਿਅੰਕਟਮਖੀ, ਸ਼੍ਰੀ ਨਿਵਾਸ ਅਤੇ ਹਿਰਦੇਨਾਰਾਇਣਦੇਵ ਮੱਧ ਕਾਲ ਦੇ ਵਿਦਵਾਨਾਂ ਵਿਚੋਂ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਹਨ। ਪੰਡਤ ਅਹੋਬਲ ਨੇ ਸਵਰ ਸਥਾਪਨਾ ਦੇ ਵਿਕਾਸ ਕ੍ਰਮ ਵਿਚ ਮਹੱਤਵਪੂਰਣ ਪ੍ਰਯੋਗ ਕੀਤੇ ਅਤੇ ਬਾਕੀ ਵਿਦਵਾਨਾਂ ਨੇ ਥੋੜੇ ਬਹੁਤ ਪਰਿਵਰਤਨ ਨਾਲ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਹੀ ਅਨੁਕਰਣ ਕੀਤਾ। ਪੰਡਤ ਅਹੋਬਲ ਨੇ ਭਰਤ ਵਾਂਗ ਹੀ 22 ਸ਼ਰੁਤੀਆਂ ਦੇ ਅੰਤਰਗਤ ਸੱਤ ਸਵਰਾਂ ਦੀ ਸਥਾਪਨਾ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਆਖਰੀ ਸ਼ਰੁਤੀ ਤੇ ਹੀ ਮੰਨੀ ਪਰੰਤੂ ਸੁਰ ਗਿਆਨ ਦੀ ਰੱਬੀ ਦੇਣ ਤੋਂ ਵੰਚਿਤ ਜਗਿਆਸੂਆਂ ਲਈ ਵੀਣਾ ਦੀ ਤਾਰ ਉਪਰ ਸਵਰ ਸਥਾਪਨ ਦਾ ਢੰਗ ਵੀ ਦੱਸਿਆ। ਇਸ ਸਿਧਾਂਤ ਰਾਹੀਂ ਵੀਣਾ ਦੇ ਬਾਜ ਦੀ ਤਾਰ ਉਪਰ ਮੇਰੂ ਤੋਂ ਘੁੜਚ ਤਕ ਦੀ ਦੂਰੀ ਨੂੰ ਲੰਬਾਈ ਦੇ ਆਧਾਰ ਤੇ ਗਣਿਤੀ ਮੂਲ ਰਾਹੀਂ ਸਵਰ ਸਪਤਕ ਸਥਾਪਤ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਜੋ ਮੋਟੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਆਧੁਨਿਕ ਕਾਫ਼ੀ ਦੇ ਸਮਾਨ ਸੀ। ਇਸ ਸਿਧਾਂਤ ਦੀ ਪ੍ਰੋੜਤਾ ਸ਼੍ਰੀ ਨਿਵਾਸ ਨੇ ਵੀ ਕੀਤੀ। ਹੇਠਲੀ ਤਾਲਿਕਾ ਵਿਚ ਪੰਡਤ ਅਹੋਬਲ ਦੇ ਸਵਰ ਸਪਤਕ ਅਤੇ ਤਾਰ ਦੀ ਲੰਬਾਈ ਉਪਰ ਦਰਸਾਏ ਗਏ ਸਵਰ ਸਪਤਕ ਨੂੰ ਦਰਸਾਇਆ ਗਿਆ ਹੈ—

ਸੰਗੀਤ ਪਾਰਿਜਾਤ (ਪੰਡਤ ਅਹੋਬਲ) ਦੇ ਸਵਰ

ਸ਼ਰੁਤੀ ਨਾਮ	ਸ਼ੁਧ ਸਵਰ	ਕੋਮਲ ਵਿਕਰਿਤ ਸਵਰ	ਤੀਬਰ ਵਿਕਰਿਤ ਸਵਰ	ਤਾਰ ਦੀ ਲੰਬਾਈ (ਇੰਚ)	ਆਂਦੋਲਨ ਸੰਖਿਆ
1. ਤੀਵਰਾ			ਤੀਬਰ ਨਿਸ਼ਾਦ		$301\frac{17}{43}\times\frac{3}{2}$
2. ਕੁਮੁਦਵਤੀ			ਤੀਬਰਤਰ ਨਿਸ਼ਾਦ		
3. ਮੰਦਾ			ਤੀਬਰਤਮ ਨਿਸ਼ਾਦ		
4. ਛੰਦੋਵਤੀ	ਸ਼ੜਜ			36"	240
5. ਦਇਆਵਤੀ		ਪੂਰਵ ਰਿਖਬ			
6. ਰਜਨੀ		ਕੋਮਲ ਰਿਖਬ		35.9"	$254\frac{2}{17}$
7. ਰਕਤਿਕਾ	ਰਿਖਬ	ਪੂਰਵ ਗੰਧਾਰ		32"	270
8. ਰੌਦਰੀ		ਕੋਮਲ ਗੰਧਾਰ	ਤੀਬਰ ਰਿਖਬ		
9. ਕਰੋਧਾ	ਗੰਧਾਰ		ਤੀਬਰਤਰ ਰਿਖਬ	30"	288
10. ਵੱਜਰਿਕਾ			ਤੀਬਰ ਗੰਧਾਰ		$301\frac{17}{43}$
11. ਪ੍ਰਸਾਰਣੀ			ਤੀਬਰਤਰ ਗੰਧਾਰ		
12. ਪ੍ਰੀਤੀ			ਤੀਬਰਤਮ ਗੰਧਾਰ		
13. ਮਾਰਜਨੀ	ਮੱਧਿਅਮ		ਅਤਿ ਤੀਬਰਤਮ ਗੰਧਾਰ	27"	320
14. ਕਸ਼ਿਤੀ			ਤੀਬਰ ਮੱਧਿਅਮ		$337\frac{1}{2}$
15. ਰਕਤਾ			ਤੀਬਰਤਰ ਮੱਧਿਅਮ		
16. ਸੰਦੀਪਨੀ			ਤੀਬਰਤਮ ਮੱਧਿਅਮ		
17. ਆਲਾਪਨੀ	ਪੰਚਮ			24"	360
18. ਮਦੰਤੀ		ਪੂਰਵ ਧੈਵਤ			
19. ਰੋਹਣੀ		ਕੋਮਲ ਧੈਵਤ			$381\frac{3}{7}$
20. ਰੱਮਿਆ	ਧੈਵਤ	ਪੂਰਵ ਨਿਸ਼ਾਦ		$21\frac{1}{2}$"	405
21. ਉਗੱਰਾ		ਕੋਮਲ ਨਿਸ਼ਾਦ	ਤੀਬਰ ਧੈਵਤ		
22. ਕਸ਼ੋਭਣੀ	ਨਿਸ਼ਾਦ		ਤੀਬਰਤਰ ਧੈਵਤ	20"	432
	7 ਸ਼ੁਧ ਸਵਰ	8 ਕੋਮਲ ਸਵਰ	14 ਤੀਬਰ ਸਵਰ		

ਉਪਰੋਕਤ ਤਾਲਿਕਾ ਤੋਂ ਸਪਸ਼ਟ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਪੰਡਤ ਅਹੋਬਲ ਨੇ 8 ਕੋਮਲ ਅਤੇ 14 ਤੀਬਰ ਸਵਰ ਮਿਲਾ ਕੇ ਕੁਲ 22 ਵਿਕਰਿਤ ਅਤੇ ਸੱਤ ਸਵਰ ਸ਼ੁਧ ਮੰਨੇ ਹਨ। ਭਾਵੇਂ ਕਿ ਅਹੋਬਲ ਨੇ 29 ਸਵਰਾਂ ਦਾ ਵਿਧਾਨ ਕੀਤਾ ਪਰ ਰਾਗ ਲੱਛਣਾਂ ਦਾ ਵਰਨਣ ਕਰਦੇ ਸਮੇਂ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੇ 10 ਸਵਰਾਂ ਨੂੰ ਛੱਡ ਦਿੱਤਾ। ਇਹ ਦਸ ਸਵਰ ਸਨ—ਪੂਰਵ ਰੇ, ਤੀਬਰ ਰੇ, ਤੀਬਰਤਰ ਗ, ਤੀਬਰਤਮ ਗ, ਤੀਬਰ ਮ, ਤੀਬਰਤਮ ਮ, ਪੂਰਵ ਧ, ਤੀਬਰ ਧ, ਤੀਬਰਤਰ ਨੀ, ਤੀਬਰਤਮ ਨੀ। ਇਸ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਸ਼ਰੁਤੀ ਸੰਖਿਆ 7, 8, 9, 13, 20, 21, 22 ਉੱਪਰ ਦੋ ਦੋ ਸਵਰ ਸਥਾਪਤ ਹਨ ਜੋ ਮੂਲ ਰੂਪ ਵਿਚ ਇਕ ਹੀ ਸਵਰ ਨੂੰ ਪ੍ਰਗਟ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਅਸਲ ਵਿਚ ਪੰਡਤ ਅਹੋਬਲ ਕੋਲ ਪੰਜ ਹੀ ਵਿਕਰਿਤ ਸਵਰ ਬਚਦੇ ਹਨ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਕ੍ਰਿਆਤਮਕ ਰੂਪ ਵਿਚ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਸਪਸ਼ਟ ਹੈ ਆਧੁਨਿਕ ਸੰਗੀਤ ਵਾਂਗ ਮੱਧ ਕਾਲ ਵਿਚ 12 ਸੁਰ (7 ਸ਼ੁਧ+5 ਵਿਕਰਿਤ) ਦੀ ਪਰੰਪਰਾ ਪ੍ਰਚਲਨ ਵਿਚ ਆ ਚੁੱਕੀ ਸੀ।

ਮੱਧ ਕਾਲ ਸਮਾਪਤ ਹੁੰਦੇ ਹੁੰਦੇ ਪੱਛਮੀ ਸਵਰਗ੍ਰਾਮ ਜਿੰਨਾਂ ਵਿਚ ਪਾਇਥਾਗੋਰੀਅਨ ਸਕੇਲ, ਡਾਇਟਾਨਿਕ ਸਕੇਲ, ਟੈਮਪਰਡ ਸਕੇਲ ਆਦਿ ਸ਼ਾਮਲ ਸਨ, ਦੇ ਪ੍ਰਭਾਵ ਅਧੀਨ ਬਹੁਤ ਸਾਰੀਆਂ ਹੋਰ ਪੱਧਤੀਆਂ ਰਾਹੀਂ ਵੀ ਸਵਰ ਸਥਾਪਨਾ ਦਾ ਕ੍ਰਮ ਜਾਰੀ ਰਿਹਾ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚ ਆਂਦੋਲਨ ਸੰਖਿਆ, ਅਨੁਪਾਤਿਕ ਅੰਤਰ, ਸੈਂਟ ਅਤੇ ਸੇਵਰਟਸ ਪਧਤੀਆਂ ਆਦਿ ਸ਼ਾਮਲ ਸਨ। ਆਂਦੋਲਨ ਸੰਖਿਆ ਦੀ ਪੱਧਤੀ ਵਿਚ ਸ਼ੜਜ ਦੀ ਆਂਦੋਲਨ ਸੰਖਿਆ (Frequency) 240 ਮੰਨ ਕੇ ਬਾਕੀ ਸਵਰਾਂ ਦੀ ਆਂਦੋਲਨ ਸੰਖਿਆ ਨਿਰਧਾਰਤ ਕੀਤੀ ਗਈ ਜਿਸ ਨਾਲ ਰਿਖਬ-270, ਗੰਧਾਰ-300, ਮੱਧਿਅਮ-320, ਪੰਚਮ-360, ਧੈਵਤ-360, ਧੈਵਤ-405 ਅਤੇ ਨਿਸ਼ਾਦ-450 ਆਂਦੋਲਨ ਸੰਖਿਆ ਤੇ ਸਥਾਪਤ ਹੋਇਆ (ਸੰਖਿਆ ਬਾਰੇ ਵਿਦਵਾਨਾਂ ਵਿਚ ਮਤਭੇਦ ਹੈ)। ਅਨੁਪਾਤਿਕ ਅੰਤਰ ਵਾਲੀ ਪੱਧਤੀ ਅਧੀਨ ਚਾਰ ਸ਼ਰੁਤੀ ਅੰਤਰ ਨੂੰ 9/8, ਤਿੰਨ, ਸ਼ਰੁਤੀ ਅੰਤਰ 10/9 ਅਤੇ ਦੋ ਸ਼ਰੁਤੀ ਦੇ ਅੰਤਰ ਨੂੰ 16/15 ਦੇ ਅਨੁਪਾਤ ਰਾਂਹੀ ਦਰਸਾਇਆ ਗਿਆ। ਸੈਂਟ ਅਤੇ ਸੇਵਰਟਸ ਪੱਧਤੀਆਂ ਵਿਸਤ੍ਰਿਤ ਗਣਿਤੀ ਮੁੱਲਾਂ ਉਪਰ ਆਧਾਰਿਤ ਸਨ।

ਆਧੁਨਿਕ ਸਵਰ ਸਪਤਕ—ਇਹ ਤੱਥ ਮੱਧਕਾਲ ਵਿਚ ਹੀ ਸਪਸ਼ਟ ਹੋਣਾ ਸ਼ੁਰੂ ਹੋ ਗਿਆ ਸੀ ਕਿ ਹਿੰਦੁਸਤਾਨੀ ਸ਼ੁੱਧ ਸਪਤਕ ਕਾਫ਼ੀ ਵਰਗਾ ਹੋਣ ਦੀ ਬਜਾਇ ਬਿਲਾਵਲ ਦੀ ਸਵਰਾਵਲੀ ਹੈ ਸ਼ਾਇਦ ਇਸ ਦਾ ਕਾਰਨ ਅਮੀਰ ਖੁਸਰੋ ਰਾਹੀਂ ਪ੍ਰਚਲਿਤ ਫਾਰਸੀ ਸੰਗੀਤ ਦਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਸੀ। ਜੇ ਯੂਨਾਨੀ ਪਾਇਥਾਗੋਰੀਅਨ ਸਕੇਲ, ਹੋਰ ਪੱਛਮੀ ਅਤੇ ਮੱਧ ਏਸ਼ਿਆਈ ਸਵਰਗ੍ਰਾਮਾਂ ਦਾ ਅਧਿਐਨ ਕੀਤਾ ਜਾਏ ਤਾਂ ਉਹ ਬਿਲਾਵਲ ਦੇ ਵਧੇਰੇ ਨੇੜੇ ਹਨ। ਇਸ ਪਰਿਵਰਤਨ ਪਿਛੇ ਅਰਬੀ, ਫਾਰਸੀ ਸੰਗੀਤ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਫਰਾਂਸੀਸੀ, ਪੁਰਤਗਾਲੀ ਅਤੇ ਅੰਗਰੇਜ਼ਾਂ ਦੇ ਸ਼ਾਸਨ ਦਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਸੀ, ਉਥੇ ਮਧਕਾਲ ਦੀਆਂ ਪਰਿਸਥਿਤੀਆਂ ਵੀ ਇਸ ਦਾ ਕਾਰਨ ਬਣੀਆਂ।

ਜੈਪੁਰ ਦੇ ਰਾਜਾ ਪ੍ਰਤਾਪ ਸਿੰਘ (ਰਾਜਕਾਲ 1779 ਤੋਂ 1804 ਈ.) ਨੇ ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਮੁੜ ਸਥਾਪਨ ਲਈ ਪ੍ਰਤਿਭਾਵਾਨ ਸੰਗੀਤਕਾਰਾਂ ਦਾ ਇਕ ਸੰਮੇਲਨ ਆਯੋਜਤ ਕੀਤਾ ਜਿਸ ਵਿਚ ਕਾਫ਼ੀ ਦੀ ਬਜਾਇ ਬਿਲਾਵਲ ਨੂੰ ਸਰਬਸੰਮਤੀ ਨਾਲ ਹਿੰਦੁਸਤਾਨੀ ਸ਼ੁਧ ਸਵਰਗ੍ਰਾਮ ਸਵੀਕਾਰਿਆ ਗਿਆ। ਇਸੇ ਸੰਮੇਲਨ ਦੇ ਨਤੀਜਿਆਂ ਤੋਂ ਪ੍ਰਭਾਵਿਤ ਹੋ ਕੇ ਮੁਹੰਮਦ ਰਜ਼ਾ ਨੇ ਆਪਣੇ ਸੰਗੀਤ ਗ੍ਰੰਥ 'ਨਗ਼ਮਾਤੇ ਆਸਫ਼ੀ' (1813 ਈ.) ਵਿਚ ਉਪਰੋਕਤ ਬਦਲਾਅ ਦਾ ਸਮਰਥਨ ਕੀਤਾ ਹੈ। ਪਰੰਪਰਾਵਾਦੀ ਸੰਗੀਤਕਾਰਾਂ ਦਾ ਇਹ ਵੀ ਵਿਚਾਰ ਹੈ ਕਿ ਬਿਲਾਵਲ ਦੀ ਸਵਰਾਵਲੀ ਪੱਛਮੀ ਸਕੇਲਾਂ ਜਾਂ ਮੁਸਲਿਮ ਪ੍ਰਭਾਵ ਕਰਕੇ ਨਹੀਂ ਬਲਕਿ ਭਰਤ ਦੀ ਨੈਸ਼ਾਦੀ ਜਾਂ ਰਜਨੀ ਮੂਰਛਨਾ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਆਦਿ ਕਾਲ ਤੋਂ ਪ੍ਰਚਲਨ ਵਿਚ ਹੈ। ਭਰਤ ਦੇ ਸਵਰਗ੍ਰਾਮ ਵਿਚ ਨਿਸ਼ਾਦ ਨੂੰ ਸ਼ੜਜ ਮੰਨ ਕੇ ਪ੍ਰਾਪਤ ਕੀਤੀ ਸਵਰਾਵਲੀ ਵਿਚ ਬਿਲਾਵਲ ਪ੍ਰਗਟ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।

ਆਧੁਨਿਕ ਯੁੱਗ ਦੇ ਸੰਗੀਤ ਸੁਧਾਰਕ ਪੰਡਤ ਵਿਸ਼ਨੂ ਨਾਰਾਇਣ ਭਾਤਖੰਡੇ ਨੇ ਸਥਾਪਤ ਸਿਧਾਂਤਾਂ

ਵਿਚ ਕਈ ਕਰਾਂਤੀਕਾਰੀ ਪਰਿਵਰਤਨ ਕੀਤੇ। ਉਹਨਾਂ ਦੇ ਨਵੀਨ ਮਤ ਅਨੁਸਾਰ ਹਰ ਸਵਰ ਆਪਣੀ ਅਖੀਰਲੀ ਸ਼ਰੁਤੀ ਦੀ ਬਜਾਇ ਪਹਿਲੀ ਸ਼ਰੁਤੀ ਤੇ ਸਥਾਪਤ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਉਹਨਾਂ ਦਾ ਸ਼ੜਜ ਛੰਦੋਵਤੀ ਤੋਂ ਬਦਲ ਕੇ ਤੀਵਰਾ ਸ਼ਰੁਤੀ ਤੇ ਆ ਗਿਆ ਅਤੇ ਇਸ ਨਾਲ ਬਿਲਾਵਲ ਦੀ ਸਵਰਾਵਲੀ ਨੂੰ ਅਧਿਕਾਰਕ ਰੂਪ ਵਿਚ ਸ਼ੁਧ ਸਵਰਗ੍ਰਾਮ ਦਾ ਸਥਾਨ ਹਾਸਲ ਹੋ ਗਿਆ। ਇਸ ਪਰਿਵਰਤਨ ਕਾਰਨ ਪ੍ਰਾਚੀਨ ਸਵਰ-ਅੰਤਰਾਲਾਂ ਵਿਚ ਅੰਤਰ ਆਇਆ। ਰਿਖਬ ਸ਼ੜਜ ਤੋਂ ਚਾਰ ਸ਼ਰੁਤੀਆਂ ਦੂਰ ਹੋ ਗਿਆ ਤੇ ਸੰਵਾਦ ਦੀ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀ ਤੋਂ ਉਸ ਦੇ ਕ੍ਰਿਆਤਮਕ ਪ੍ਰਯੋਗ ਵਿਚ ਵਿਕਾਰ ਪੈਦਾ ਹੋਇਆ। ਕਈ ਹੋਰ ਅੰਤਰ ਵੀ ਸਾਹਮਣੇ ਆਏ। ਸ਼ਾਇਦ ਇਸ ਕਾਰਨ ਕਰਕੇ ਹੀ ਪੰਡਤ ਭਾਤਖੰਡੇ ਦੇ ਅਨੁਆਈਆਂ ਤੋਂ ਛੁਟ ਬਾਕੀ ਵਿਦਵਾਨ ਪ੍ਰਾਚੀਨ ਸਵਰਗ੍ਰਾਮ ਨੂੰ ਹੀ ਸ਼ੁਧਤਾ ਦੀ ਕਸੌਟੀ ਤੇ ਖਰਾ ਮੰਨਦੇ ਹਨ। ਆਧੁਨਿਕ ਕਾਲ ਵਿਚ ਅਜ ਸਵਰਿਤ ਸਵਰ ਦੀ ਧਾਰਨਾ ਪੂਰੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਸਥਾਪਤ ਹੋ ਚੁਕੀ ਹੈ। ਰੇ ਗ ਧ ਨੀ ਕੋਮਲ ਅਤੇ ਮਧਿਅਮ ਤੀਬਰ ਪ੍ਰਯੋਗ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਸਪਤਕ ਦੀ ਬਜਾਇ ਅਪ੍ਰਤੱਖ ਰੂਪ ਵਿਚ ਅਸੀਂ ਅਸ਼ਟਕ ਹੀ ਪ੍ਰਯੋਗ ਵਿਚ ਲਿਆਉਂਦੇ ਹਾਂ।

ਆਧੁਨਿਕ ਕਾਲ ਵਿਚ ਪੰਡਿਤ ਓਅੰਕਾਰ ਨਾਥ ਠਾਕੁਰ, ਆਚਾਰੀਆ ਕੈਲਾਸ਼ ਚੰਦਰ ਦੇਵ ਬ੍ਰਿਹਿਸਪਤੀ, ਪੰਡਤ ਲਾਲਮਣੀ ਮਿਸ਼ਰ ਆਦਿ ਵਿਦਵਾਨਾਂ ਨੇ ਵਿਭਿੰਨ ਪ੍ਰਯੋਗਾਂ ਰਾਹੀ ਸਵਰ ਸਪਤਕ ਨੂੰ ਵਿਗਿਆਨਕ ਆਧਾਰ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕੀਤਾ ਹੈ। ਭਰਤ ਅਤੇ ਸ਼ਾਰੰਗਦੇਵ ਦੀ ਸਾਰਣਾ ਨੂੰ ਆਧਾਰ ਬਣਾ ਕੇ ਆਚਾਰੀਆ ਬ੍ਰਿਹਿਸਪਤੀ ਨੇ 'ਸ਼ਰੁਤੀ ਦਰਪਨ' ਪ੍ਰਯੋਗ ਰਾਹੀਂ ਸਵਰ ਸਥਾਪਨਾ ਦਾ ਸਰਲ ਢੰਗ ਲੱਭਿਆ। ਮੱਧਕਾਲੀ ਵਿਦਵਾਨਾਂ ਤੋਂ ਪ੍ਰਭਾਵਿਤ ਹੋ ਕੇ ਆਧੁਨਿਕ ਕਾਲ ਵਿਚ ਵੀ ਵੀਣਾ ਦੀ ਤਾਰ ਉਪਰ ਸਵਰ ਸਥਾਪਨਾ ਸਬੰਧੀ ਨਵੀਨ ਪ੍ਰਯੋਗ ਕੀਤੇ ਗਏ ਅਤੇ ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਤਾਰ ਦੀ ਲੰਬਾਈ ਤੋਂ ਸਵਰ ਅਤੇ ਸਵਰਾਂ ਤੋਂ ਤਾਰ ਦੀ ਲੰਬਾਈ ਦੀ ਵੰਡ, ਦੋਵੇਂ ਸਿਧਾਂਤ ਪ੍ਰਤੀਪਾਦਤ ਕੀਤੇ ਗਏ। ਪ੍ਰਾਚੀਨ ਸਵਰਗ੍ਰਾਮ ਦੀ ਤੁਲਨਾ ਆਧੁਨਿਕ ਸਿਤਾਰ ਦੇ ਪਰਦਿਆਂ ਨਾਲ ਕਰਕੇ ਗ੍ਰਾਮਾਂ ਦੀ ਹੋਂਦ ਬਾਰੇ ਵਿਭਿੰਨ ਮਤ ਪ੍ਰਸਤੁਤ ਕੀਤੇ ਹਨ। ਪੰਡਤ ਭਾਤਖੰਡੇ ਨੇ ਸ਼ਰੁਤੀਆਂ ਨੂੰ ਸਮਾਨ ਕਿਹਾ ਪਰ ਕਈ ਹੋਰ ਵਿਦਵਾਨਾਂ ਨੇ ਆਪਣੇ ਪ੍ਰਯੋਗਾਂ ਵਿਚ ਸ਼ਰੁਤੀਆਂ ਨੂੰ ਅਸਮਾਨ ਮੰਨਿਆ ਹੈ।

ਸਾਰ ਰੂਪ ਵਿਚ ਕਿਹਾ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ ਕਿ ਪ੍ਰਾਚੀਨ ਕਾਲ ਤੋਂ ਆਧੁਨਿਕ ਕਾਲ ਤਕ ਸ਼ੁਧ ਸਵਰਗ੍ਰਾਮ ਦੇ ਨਿਰਧਾਰਨ ਲਈ ਅਨੇਕ ਪ੍ਰਯੋਗ ਹੋਏ ਤੇ ਸਬੰਧਿਤ ਸ਼ਾਸਤਰ ਦੀ ਰਚਨਾ ਕੀਤੀ ਗਈ। ਅਸਲ ਵਿਚ ਸ਼ੁਧਤਾ ਦਾ ਨਿਰਣਾ ਤਾਂ ਹਮੇਸ਼ਾ ਸਮਕਾਲੀਨ ਪਰਿਸਥਿਤੀਆਂ ਕਰਦੀਆਂ ਹਨ। ਪਰਿਵਰਤਨ ਸਾਰੀਆਂ ਕਲਾਵਾਂ ਦਾ ਨਿਯਮ ਹੈ ਅਤੇ ਇਸ ਨੂੰ ਸਹਿਜ ਰੂਪ ਵਿਚ ਸਵੀਕਾਰਨਾ ਚਾਹੀਦਾ ਹੈ। ਸ਼ਾਸਤਰੀ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀ ਤੋਂ ਬਿਲਾਵਲ ਦੀ ਸ਼ੁਧਤਾ ਪ੍ਰਤੀ ਕੋਈ ਦੋ ਰਾਇ ਨਹੀਂ। ਸਵਰਿਤ ਦੇ ਪਰਿਪੋਸ਼ਣ ਲਈ ਜਦੋਂ ਤਾਨਪੂਰੇ ਦਾ ਵਿਕਾਸ ਹੋਇਆ ਤਾਂ ਉਸ ਦੇ ਸਹਾਇਕ ਨਾਦਾਂ ਨੇ ਸੰਗੀਤਕਾਰਾਂ ਦੇ ਅੰਦਰ ਇਕ ਨਵੀਨ ਸਵਰ ਗ੍ਰਾਮ ਪ੍ਰਤੀ ਉਤਕੰਠ ਜਗਾਈ ਜੋ ਆਧੁਨਿਕ ਬਿਲਾਵਲ ਦੇ ਸਮਾਨ ਸੀ। ਤਾਨਪੂਰੇ ਨੂੰ ਛੇੜਨ ਨਾਲ ਜੋ ਗੰਧਾਰ ਅਤੇ ਨਿਸ਼ਾਦ ਸਾਨੂੰ ਸਹਾਇਕ ਨਾਦਾਂ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਸੁਣਾਈ ਦਿੰਦੇ ਹਨ, ਉਹ ਆਧੁਨਿਕ ਬਿਲਾਵਲ ਦੇ ਗੰਧਾਰ ਨਿਸ਼ਾਦ ਹਨ। ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਤਾਨਪੂਰੇ ਦੇ ਆਵਿਸ਼ਕਾਰ ਨੇ ਬਿਲਾਵਲ ਨੂੰ ਸ਼ੁਧ ਸਵਰਗ੍ਰਾਮ ਵਜੋਂ ਸਥਾਪਤ ਕਰਨ ਵਿਚ ਯੋਗਦਾਨ ਪਾਇਆ ਹੈ। ਸ਼ਾਸਤਰ ਬੱਧ ਸੰਗੀਤ ਦਾ ਆਧਾਰ ਲੋਕ ਸੰਗੀਤ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਜਿਸ ਵਿਚ ਪਹਾੜੀ ਅਤੇ ਮਾਂਡ ਵਰਗੀਆਂ ਅਨੇਕ ਅਜਿਹੀਆਂ ਧੁਨਾਂ ਹਨ ਜੋ ਕਾਫੀ ਦੇ ਨੇੜੇ ਨਾ ਹੋ ਕੇ ਬਿਲਾਵਲ ਦੇ ਨੇੜੇ ਹਨ। ਸਾਧਾਰਣ ਮਨੋਬਿਰਤੀ ਜਿਹੜੀ ਲੋਕ ਸੰਗੀਤ ਤੋਂ ਸ਼ਾਸਤਰੀ ਸੰਗੀਤ ਵਲ ਪ੍ਰੇਰਿਤ ਹੁੰਦੀ ਹੈ, ਬਿਲਾਵਲ ਦੀ ਸਵਰਾਵਲੀ ਦੇ ਨੇੜੇ ਪਾਈ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਅਜੋਕੀ ਸਥਿਤੀ ਵਿਚ ਬਿਲਾਵਲ ਨੂੰ ਸ਼ੁਧ ਸਵਰ ਸਪਤਕ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਸਥਾਪਤ ਕਰਨ ਲਈ ਸਾਨੂੰ ਕਿਸੇ ਹੋਰ ਆਧਾਰ ਦੀ ਲੋੜ ਨਹੀਂ, ਇਹੀ ਮੇਰੀ ਧਾਰਨਾ ਹੈ।

ਹਿੰਦੁਸਤਾਨੀ ਸਵਰ-ਲਿਪੀ ਪੱਧਤੀ

ਜਦੋਂ ਕਿਸੇ ਗੀਤ ਜਾਂ ਗਤ ਨੂੰ ਸੁਰ ਅਤੇ ਤਾਲ ਸਹਿਤ ਲਿਖਿਆ ਜਾਵੇ ਤਾਂ ਉਸ ਨੂੰ ਸਵਰ ਲਿਪੀ ਆਖਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਦਾ ਹਿੰਦੁਸਤਾਨੀ ਸੰਗੀਤ ਵਿਚ ਮਹੱਤਵਪੂਰਣ ਸਥਾਨ ਹੈ। ਜਿਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਭਾਸ਼ਾ ਲਿਪੀ ਦੀ ਹੋਂਦ ਸਦਕਾ ਹਜ਼ਾਰਾਂ ਸਾਲ ਪੁਰਾਣੇ ਗ੍ਰੰਥ ਅਤੇ ਰਿਸ਼ੀਆਂ ਮੁਨੀਆਂ ਦੀ ਵਾਣੀ ਸਾਨੂੰ ਸਹਿਜ ਹੀ ਉਪਲਬਧ ਹੈ ਉਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਸਵਰ-ਲਿਪੀ ਨੇ ਸਾਡੇ ਸੰਗੀਤ ਦੀ ਮਹਾਨ ਵਿਰਾਸਤ ਨੂੰ ਸਾਂਭਣ ਵਿਚ ਮਹੱਤਵਪੂਰਣ ਯੋਗਦਾਨ ਦਿੱਤਾ ਹੈ ਅਤੇ ਸੰਗੀਤ ਜਿਗਿਆਸੂਆਂ ਲਈ ਇਕ ਵਰਦਾਨ ਸਾਬਤ ਹੋਈ ਹੈ।

ਸੰਗੀਤ ਸਿਖਿਆ ਲਈ ਦੋ ਮੁਖ ਪਧਤੀਆਂ ਅਪਣਾਈਆਂ ਜਾਂਦੀਆਂ ਹਨ—ਗੁਰੂ-ਮੁਖ ਪੱਧਤੀ ਅਤੇ ਸਵਰ ਲਿਪੀ ਪੱਧਤੀ। ਪ੍ਰਾਚੀਨ ਕਾਲ ਤੋਂ ਲੈ ਕੇ ਮੱਧ ਕਾਲ ਤਕ ਕੇਵਲ ਗੁਰੂ-ਮੁਖ ਪ੍ਰਣਾਲੀ ਦੀ ਹੀ ਪਰੰਪਰਾ ਸੀ ਜਿਸ ਵਿਚ ਗੁਰੂ ਆਪਣੇ ਸ਼ਾਗਿਰਦਾਂ ਨੂੰ ਜ਼ੁਬਾਨੀ ਅਤੇ ਕਿਰਿਆਤਮਕ ਰੂਪ ਵਿਚ ਸੰਗੀਤ ਸਿਖਿਆ ਦਿੰਦੇ ਸਨ ਪਰੰਤੂ ਹੌਲੀ ਹੌਲੀ ਸਵਰ ਲਿਪੀ ਪ੍ਰਣਾਲੀ ਦਾ ਆਰੰਭ ਹੋਇਆ ਅਤੇ ਅੱਜ ਅਸੀਂ ਦੇਖਦੇ ਹਾਂ ਕਿ ਸੰਗੀਤ ਕਲਾ ਦੇ ਆਧੁਨਿਕ ਪ੍ਰਚਾਰ ਅਤੇ ਪ੍ਰਸਾਰ ਵਿਚ ਇਸ ਪ੍ਰਣਾਲੀ ਨੇ ਵੱਡੀ ਭੂਮਿਕਾ ਨਿਭਾਈ ਹੈ।

ਸਵਰ ਲਿਪੀ ਪੱਧਤੀ ਦਾ ਇਤਿਹਾਸ—ਭਾਰਤ ਵਿਚ ਸਵਰ ਲਿਪੀ ਦੀ ਹੋਂਦ ਵੈਦਿਕ ਕਾਲ ਵਿਚ ਸੀ, ਇਸ ਸਬੰਧ ਵਿਚ ਅਨੇਕ ਪ੍ਰਮਾਣ ਮਿਲਦੇ ਹਨ। ਵੇਦਾਂ ਵਿਚ ਵਰਣਿਤ ਉੱਦਾਤ ਅਨੁੱਦਾਤ ਅਤੇ ਸਵਰਿਤ ਸਵਰਾਂ ਨੂੰ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਚਿੰਨ੍ਹਾਂ ਰਾਹੀਂ ਅੰਕਿਤ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਸੀ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਚਿੰਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਸਹਾਇਤਾ ਨਾਲ ਵੇਦ-ਰਿਚਾਵਾਂ ਦਾ ਗਾਇਨ ਸੰਭਵ ਹੁੰਦਾ ਸੀ। ਇਸ ਕਾਲ ਵਿਚ ਸਵਰ ਲਿਪੀ ਦੇ ਪ੍ਰਚਲਨ ਬਾਰੇ ਵਿਦਵਾਨ ਸ਼੍ਰੀ ਐਫ. ਜੋਨਸ (F. Jones) ਆਪਣੀ ਪੁਸਤਕ 'The World Music' ਵਿਚ ਲਿਖਦੇ ਹਨ, 'ਭਾਰਤ ਵਿਚ ਸਵਰ ਅੰਕਨ ਪ੍ਰਣਾਲੀ ਰਿਗਵੇਦ ਕਾਲ ਵਿਚ ਪ੍ਰਚਲਿਤ ਹੋ ਗਈ ਸੀ। ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਸਵਰ ਸੰਕੇਤ ਵਿਗਿਆਨਕ ਹੁੰਦੇ ਸਨ ਅਤੇ ਰਿਗਵੇਦ ਕਾਲ ਨੂੰ ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਦਾ ਸੁਨਹਿਰਾ ਕਾਲ ਮੰਨਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਭਾਰਤੀਆਂ ਨੂੰ ਸਵਰ-ਅੰਕਨ ਪ੍ਰਣਾਲੀ ਦਾ ਗਿਆਨ ਈਸਾ ਸੰਨ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਹੋ ਚੁੱਕਾ ਸੀ, ਅਜਿਹਾ ਵੈਦਿਕ ਯੁਗ ਦੇ ਸੰਗੀਤ ਵਾਤਾਵਰਣ ਨੂੰ ਘੋਖਣ ਨਾਲ ਪਤਾ ਚਲਦਾ ਹੈ।'

ਪ੍ਰਸਿੱਧ ਪ੍ਰਾਚੀਨ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਗਿਆਨੀ ਪਾਣਿਨੀ ਦੇ ਕਾਲ ਤਕ ਸੱਤੇ ਸਵਰਾਂ ਦੇ ਸੰਖੇਪ ਸੰਬੋਧਨ ਸ, ਰੇ, ਗ, ਮ, ਪ, ਧ, ਨੀ, ਹੋਂਦ ਵਿਚ ਆ ਚੁੱਕੇ ਸਨ। ਸਪਸ਼ਟ ਹੈ ਕਿ ਸਵਰ ਲਿਪੀ ਪ੍ਰਣਾਲੀ ਦਾ ਮੁੱਢ ਬਹੁਤ ਪਹਿਲੋਂ ਹੀ ਬੱਝ ਚੁੱਕਾ ਸੀ। ਸੁਰਾਂ ਦੇ ਇਹ ਸੰਖੇਪ ਰੂਪ ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਵਾਹਕ ਵਜੋਂ ਵਰਤੇ ਜਾਣ ਲਗ ਪਏ ਸਨ। ਵਿਦਵਾਨ Hunter ਆਪਣੀ ਪੁਸਤਕ 'Indian Empire' ਵਿਚ ਲਿਖਦੇ ਹਨ ਕਿ 'ਸਵਰ ਲਿਪੀ ਦਾ ਵਿਵਹਾਰ ਪਾਣਿਨੀ ਕਾਲ ਅਤੇ ਈਸਾ ਤੋਂ 350 ਵਰ੍ਹੇ ਪਹਿਲਾਂ ਹੋ ਚੁੱਕਾ ਸੀ ਅਤੇ ਸੱਤੇ ਸਵਰ ਸ਼ੜਜ, ਰਿਖਬ, ਗੰਧਾਰ, ਮੱਧਿਅਮ, ਪੰਚਮ, ਧੈਵਤ ਅਤੇ ਨਿਸ਼ਾਦ ਸਵਰਾਂ ਦੇ ਨਾਵਾਂ ਦੇ ਪਹਿਲੇ ਅੱਖਰ (ਸ ਰੇ ਗ ਮ ਪ ਧ ਨੀ) ਸਥਿਰ ਕੀਤੇ ਜਾ ਚੁੱਕੇ ਸਨ। ਇਹ ਸੁਰ ਫਾਰਸ ਹੁੰਦੇ ਹੋਏ ਅਰਬ ਪਹੁੰਚੇ ਅਤੇ ਮਾਨਤਾ ਪ੍ਰਾਪਤ ਕੀਤੀ।'

ਜੇ ਪ੍ਰਾਚੀਨ ਗੰਧਰਵ ਸੰਗੀਤ ਦੀ ਸਵਰ ਲਿਪੀ ਅੱਜ ਸਾਨੂੰ ਪ੍ਰਾਪਤ ਹੁੰਦੀ ਤਾਂ ਉਹ ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਬਹੁਤ ਸਾਰੇ ਭੇਦਾਂ ਤੋਂ ਪਰਦਾ ਉੱਠ ਸਕਦਾ ਸੀ। ਹੋ ਸਕਦਾ ਸੀ ਕਿ ਅੱਜ ਅਸੀਂ ਭਰਤ ਸੰਗੀਤ ਅਤੇ ਗੰਧਰਵ ਸੰਗੀਤ ਦੀਆਂ ਪਰੰਪਰਾਵਾਂ ਤੋਂ ਜਾਣੂ ਹੁੰਦੇ ਅਤੇ ਸਾਡੇ ਹਿੰਦੋਸਤਾਨੀ ਸੰਗੀਤ ਦਾ ਖਜ਼ਾਨਾ ਹੋਰ ਅਮੀਰ ਹੁੰਦਾ। ਵਿਦੇਸ਼ੀ ਹਮਲਾਵਰਾਂ ਨੇ ਸਾਡੇ ਸੰਗੀਤ ਦੀਆਂ ਪਾਵਨ ਪਰੰਪਰਾਵਾਂ ਤੋਂ ਸਾਨੂੰ ਵਾਂਝੇ ਕਰ ਦਿੱਤਾ। ਮਤੰਗ ਦੇ ਸਮੇਂ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਸਾਨੂੰ ਪਰੰਪਰਾਗਤ ਸੰਗੀਤ ਲਿਪੀ ਬੱਧ ਰੂਪ ਵਿਚ ਨਹੀਂ ਮਿਲਦਾ। 'ਬ੍ਰਿਹਦੇਸ਼ੀ' ਅਤੇ 'ਸੰਗੀਤ ਰਤਨਾਕਰ' ਤੋਂ ਜਿਹੜੀਆਂ ਸਵਰ ਲਿਪੀਆਂ ਸਾਨੂੰ ਮਿਲੀਆਂ ਹਨ, ਉਹ ਅਧੂਰੀਆਂ ਅਤੇ ਸਥੂਲ ਹਨ।

ਮਤੰਗ ਦੇ ਕਾਲ ਵਿਚ ਸਵਰ ਅੰਕਨ ਦੇ ਰੂਪ ਅਨੁਸਾਰ ਸਵਰ ਦੇ ਪ੍ਰਕਾਰ 'ਹਲਸਵ' ਅਤੇ 'ਦੀਰਘ' ਮੰਨੇ ਗਏ। ਹਲਸਵ ਸੁਰਾਂ ਨੂੰ 'ਸ ਗ ਪ' ਅਤੇ ਦੀਰਘ ਸਵਰਾਂ ਨੂੰ ਸਾ ਗਾ ਪਾ' ਲਿਖਿਆ ਜਾਂਦਾ ਸੀ। ਸਵਰ ਦੇ ਉਪਰ ਬਿੰਦੀ ਮੰਦਰ ਸਪਤਕ ਲਈ ਅਤੇ ਸਵਰ ਉਪਰ ਖੜੀ ਰੇਖਾ ਤਾਰ ਸਪਤਕ ਦੀ ਪਹਿਚਾਣ ਸੀ। ਬਿਨਾਂ ਚਿੰਨ੍ਹ ਦਾ ਸਵਰ ਮੱਧ ਸਪਤਕ ਦਾ ਸਮਝਿਆ ਜਾਂਦਾ ਸੀ। 'ਰਤਨਾਕਰ' ਦੇ ਹਲਸਵ ਅਤੇ ਦੀਰਘ ਸੁਰਾਂ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ 'ਬ੍ਰਿਹਦੇਸ਼ੀ' ਵਰਗਾ ਹੀ ਸੀ। ਗੀਤ ਦੇ ਸ਼ਬਦਾਂ ਦੇ ਅੱਗੇ ਨਿਆਸ ਦਿਖਾਉਣ ਲਈ '0' ਚਿੰਨ੍ਹ ਪ੍ਰਯੋਗ ਹੁੰਦਾ ਸੀ ਜਿਵੇਂ ਮੰ 0 ਦਿ ਰ। ਕਿਸੇ ਸਵਰ ਨੂੰ ਪੂਰੀ ਮਾਤਰਾ ਵਿਚ ਕਹਿਣ ਲਈ ਵੱਡਾ ਕਰਕੇ ਲਿਖਦੇ ਸਨ। ਜਿਸ ਸਵਰ ਦੇ ਅੱਗੇ '੩' ਅੰਕ ਲਿਖਿਆ ਹੁੰਦਾ ਸੀ, ਉਸ ਦਾ ਉੱਚਾਰਨ ਤਿੰਨ ਮਾਤਰਾ ਕਾਲ ਦਾ ਹੁੰਦਾ ਸੀ।

'ਬਿਹਦੇਸ਼ੀ' ਅਤੇ 'ਰਤਨਾਕਰ' ਆਦਿ ਗ੍ਰੰਥਾਂ ਵਿਚ ਲੈਅ ਜਾਂ ਤਾਲ ਵਿਭਾਗਾਂ ਦਾ ਅੰਕਨ ਕਿਧਰੇ ਵੀ ਨਹੀਂ ਮਿਲਦਾ ਅਤੇ ਨਾ ਹੀ ਕੋਮਲ, ਤੀਵਰ ਜਾਂ ਸ਼ੁਧ ਨਾਵਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਹੀ ਮਿਲਦੀ ਹੈ। ਅਸਲ ਵਿਚ ਉਸ ਕਾਲ ਵਿਚ ਕੋਮਲ ਤੀਵਰ ਚਿੰਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਜ਼ਰੂਰਤ ਵੀ ਨਹੀਂ ਸੀ ਕਿਉਂਕਿ ਭਰਤ ਦੇ ਕਾਲ ਵਿਚ ਸੰਗੀਤ ਗ੍ਰਾਮ ਮੂਰਛਨਾ ਅਤੇ ਜਾਤੀਆਂ ਉਪਰ ਆਧਾਰਿਤ ਸੀ ਅਤੇ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਸ਼ਰੁਤੀ ਅਵਸਥਾ ਵਿਚ ਗ੍ਰਾਮ ਦੇ ਸਵਰਾਂ ਦੀ ਸਥਾਪਨਾ ਨਾਲ ਸਵਰਾਂ ਦੇ ਸਥਾਨ-ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਬਦਲਦੇ ਰਹਿੰਦੇ ਸਨ। ਗ੍ਰਾਮ ਅਤੇ ਮੂਰਛਨਾ ਦੇ ਨਿਰਦੇਸ਼ ਤੋਂ ਸਵਰਾਵਲੀ ਦਾ ਅਤੇ ਅੰਸ਼ ਤੋਂ ਮੰਦਰ-ਤਾਰ ਗਤੀ ਦਾ ਪਤਾ ਲਗਦਾ ਸੀ।

ਗ੍ਰਾਮ ਮੂਰਛਨਾ ਪ੍ਰਣਾਲੀ ਦੇ ਅਲੋਪ ਹੋ ਜਾਣ ਤੇ ਜਦੋਂ ਰਾਗ ਗਾਇਨ ਪ੍ਰਚਾਰ ਵਿਚ ਆਇਆ ਤਾਂ ਸਵਰਿਤ (ਆਧਾਰ ਸਵਰ ਜਾਂ ਸ਼ੜਜ) ਦੀ ਅਵਧਾਰਣਾ ਵਿਕਸਿਤ ਹੋਣ ਲਗ ਪਈ। ਸ਼ੜਜ ਅਤੇ ਪੰਚਮ ਸਵਰ ਅਚੱਲ ਹੋ ਗਏ। ਸਵਰਾਂ ਦੇ ਚੜ੍ਹੇ ਉਤਰੇ ਰੂਪ ਸਾਹਮਣੇ ਆਏ ਅਤੇ ਅਨੇਕ ਹੋਰ ਚਿੰਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਲੋੜ ਮਹਿਸੂਸ ਹੋਣ ਲਗੀ। ਮੁਨੀ ਸ਼ਾਰੰਗਦੇਵ ਨੇ ਵਿਕਰਿਤ ਸਵਰ ਤਾਂ ਦੱਸੇ ਪਰ ਉਸ ਕਾਲ ਵਿਚ ਸੰਗੀਤ ਗ੍ਰਾਮ-ਮੂਰਛਨਾ-ਪ੍ਰਣਾਲੀ ਦੇ ਅੰਤਰਗਤ ਹੋਣ ਕਾਰਨ ਵਿਕਰਿਤ ਸਵਰਾਂ ਦੇ ਚਿੰਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਲੋੜ ਨਹੀਂ ਸਮਝੀ ਗਈ ਸੀ।

ਮੇਲ ਪ੍ਰਣਾਲੀ ਦੇ ਵਿਕਾਸ ਨਾਲ ਵਿਵਸਥਾ ਵਿਚ ਬਦਲਾਵ ਆਇਆ। ਪੰਡਤ ਵਿਅੰਕਟਮਖੀ ਨੇ 72 ਮੇਲਾਂ ਦੀ ਰਚਨਾ ਕਰਕੇ ਵਿਕਰਿਤ ਸੁਰਾਂ ਲਈ ਅ, ਈ, ਊ ਆਦਿ ਚਿੰਨ੍ਹ ਨਿਸ਼ਚਿਤ ਕੀਤੇ। ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਕੋਮਲ ਰੇ ਲਈ 'ਰੇ' , ਸ਼ੁਧ ਲਈ 'ਰਿ' ਅਤੇ ਛੇ ਸ਼ਰੁਤੀਆਂ ਵਾਲੇ ਰੇ ਲਈ 'ਰੂ' ਨਾਂ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਕੀਤਾ।

ਮੱਧ ਕਾਲ ਵਿਚ ਗ੍ਰੰਥਕਾਰਾਂ ਤੇ ਕਲਾਕਾਰਾਂ ਦੀ ਆਪਸੀ ਸਾਂਝ ਵਿਚ ਕੁਝ ਵਿੱਥ ਪੈ ਗਈ ਜਾਪਦੀ ਹੈ। ਬਹੁਤ ਸਾਰੇ ਕਲਾਕਾਰਾਂ ਦੀ ਕਲਾ ਲਿਪੀ ਬੱਧ ਨਾ ਹੋ ਸਕਣ ਕਰਕੇ ਉਹ ਕਲਾ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਮਿਰਤੂ ਨਾਲ ਹੀ ਲੁਪਤ ਹੁੰਦੀ ਰਹੀ। ਮੁਸਲਿਮ ਕਾਲ ਤੋਂ ਲੈ ਕੇ 20 ਵੀ ਸਦੀ ਦੇ ਆਰੰਭ ਤਕ ਇਹ ਸਿਲਸਿਲਾ ਚਲਦਾ ਰਿਹਾ। ਬ੍ਰਿਟਿਸ਼ ਕਾਲ ਵਿਚ ਯੂਰੋਪ ਤੋਂ ਜਿਹੜੇ ਸੰਗੀਤ ਪ੍ਰੇਮੀ ਅਤੇ ਵਿਦਵਾਨ ਭਾਰਤ ਆਏ, ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਬੀਥੋਵਨ, ਮੋਜ਼ਾਰਟ, ਵੈਗਨਰ ਵਰਗੇ ਮਸ਼ਹੂਰ ਪੱਛਮੀ ਸੰਗੀਤਕਾਰਾਂ ਦੀਆਂ ਸੰਗੀਤ ਕ੍ਰਿਤੀਆਂ ਨੂੰ ਸੰਗੀਤ ਲਿਪੀ ਬੱਧ ਕਰਕੇ ਇਥੇ ਪ੍ਰਚਲਿਤ ਕੀਤਾ। ਉਨ੍ਹਾਂ ਤੋਂ ਪ੍ਰੇਰਿਤ ਹੋ ਕੇ ਬਹੁਤ ਸਾਰੇ ਹਿੰਦੁਸਤਾਨੀ ਵਿਦਵਾਨਾਂ ਨੇ ਆਪਣੀ ਵਿਰਾਸਤ ਨੂੰ ਸਾਂਭਣ ਲਈ ਸਵਰ-ਲਿਪੀ ਪਧਤੀ ਦੀ ਲੋੜ ਨੂੰ ਪਛਾਣਿਆ ਅਤੇ ਇਕ ਸੰਪੂਰਣ

ਤੇ ਵਿਗਿਆਨਕ ਸਵਰ ਲਿਪੀ ਪੱਧਤੀ ਦੇ ਆਵਿਸ਼ਕਾਰ ਦੀ ਦਿਸ਼ਾ ਵਿਚ ਕਈ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਉਪਰਾਲੇ ਕੀਤੇ। ਰਾਜਾ ਸੁਰਿੰਦਰ ਮੋਹਨ ਟੈਗੋਰ ਨੇ ਬੰਗਾਲ ਵਿਚ ਅਤੇ ਚਿੱਨਾਸਵਾਮੀ ਮੁਦਲੀਅਰ ਨੇ ਦੱਖਣ ਵਿਚ ਇਸ ਕੰਮ ਪ੍ਰਤੀ ਯੋਗਦਾਨ ਦਿੱਤਾ।

ਕਈ ਵਿਦਵਾਨਾਂ ਨੇ ਆਪਣੀਆਂ ਪੁਸਤਕਾਂ ਵਿਚ ਵਿਦੇਸ਼ੀ ਪ੍ਰਭਾਵ ਤੋਂ ਪ੍ਰੇਰਿਤ ਹੋ ਕੇ 'ਸਟਾਫ਼ ਨੋਟੇਸ਼ਨ' ਨੂੰ ਅਪਣਾਇਆ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚ ਸ੍ਰੀ ਕ੍ਰਿਸ਼ਨ ਧਨ ਬੰਦੋਪਾਧਿਆਏ ਕ੍ਰਿਤ 'ਸਿਤਾਰ ਸਿਖਿਆ' ਅਤੇ ਸੁਰਿੰਦਰ ਮੋਹਨ ਟੈਗੋਰ ਦੀ 'ਸੰਗੀਤ ਸਾਰ' ਪੁਸਤਕ ਦਾ ਨਾਮ ਲਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਇਸੇ ਲੜੀ ਵਿਚ ਸ੍ਰੀ ਕਾਲੀ ਪ੍ਰਸੰਨ ਬੈਨਰਜੀ, ਸ੍ਰੀ ਮੌਲਾਬਖਸ਼ ਅਤੇ ਸ੍ਰੀ ਜਿਤੇਂਦਰ ਨਾਥ ਠਾਕੁਰ ਦਾ ਨਾਂ ਵੀ ਸ਼ਾਮਲ ਹੈ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਸ੍ਰੀ ਪੰਨਾ ਲਾਲ ਗੋਸੁਆਮੀ ਨੇ 'ਨਾਦ ਵਿਨੋਦ' ਵਿਚ, ਮਹਾਰਾਜਾ ਪ੍ਰਤਾਪ ਸਿੰਘ ਨੇ 'ਗੀਤ ਗੋਵਿੰਦ ਸਾਰ' ਵਿਚ, ਚਾਰੂਚਰਣ ਮੁਖੋਪਾਧਿਆਏ ਨੇ 'ਗੀਤ ਵਾਦ ਸਾਰ ਸੰਗ੍ਰਹਿ' ਵਿਚ ਅਤੇ ਖੇਤਰ ਮੋਹਨ ਗੋਸੁਆਮੀ ਨੇ 'ਸੰਗੀਤ ਸਾਰ' ਵਿਚ ਆਪਣੀਆਂ ਨਿਜੀ ਕੋਸ਼ਿਸ਼ਾਂ ਸਦਕਾ ਆਪਣੇ ਹੀ ਚਿੰਨ੍ਹ ਵਿਕਸਤ ਕੀਤੇ ਅਤੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਆਪਣੀਆਂ ਰਚਨਾਵਾਂ ਦਾ ਆਧਾਰ ਬਣਾਇਆ ਪਰ ਤਕਨੀਕ ਅਤੇ ਵਿਗਿਆਨਕਤਾ ਦੀ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀ ਤੋਂ ਅਧੂਰੇ ਹੋਣ ਕਰਕੇ ਇਹ ਚਿੰਨ੍ਹ ਪ੍ਰਚਲਨ ਵਿਚ ਨਹੀਂ ਆ ਸਕੇ।

ਸਵਰ ਲਿਪੀ ਦੀ ਸੰਪੂਰਣਤਾ ਪਰਖਣ ਦੀ ਕਸੌਟੀ ਹੈ ਕਿ ਉਸ ਵਿਚ ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਸਵਰ, ਤਾਲ, ਲੈਅ, ਉੱਚਾਰ, ਮੌਨ ਆਦਿ ਭੇਦਾਂ ਨਾਲ ਸਬੰਧਿਤ ਸੂਖਮਤਾਵਾਂ ਨੂੰ ਭਲੀ ਭਾਂਤ ਅੰਕਿਤ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੋਵੇ। ਭਾਵੇਂ ਕਿ ਕਲਾ ਦੀਆਂ ਸਾਰੀਆਂ ਸੂਖਮਤਾਵਾਂ, ਗਲੇ ਦੀਆਂ ਬਰੀਕੀਆਂ ਅਤੇ ਗਾਇਨ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ਤਾਵਾਂ ਨੂੰ ਲਿਪੀ ਰੂਪ ਵਿਚ ਵਰਣਿਤ ਕਰਨਾ ਅਸੰਭਵ ਹੈ ਪਰ ਫਿਰ ਵੀ ਸਰਬ-ਪ੍ਰਵਾਣਤ ਸਵਰ ਲਿਪੀ ਦੀ ਰਚਨਾ ਦਾ ਸਿਹਰਾ ਮੁੱਖ ਰੂਪ ਵਿਚ ਦੋ ਸੰਗੀਤ ਦਿੱਗਜਾਂ ਨੂੰ ਹੈ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਅਸੀਂ ਵਿਸ਼ਨੂ ਨਾਰਾਇਣ ਭਾਤਖੰਡੇ ਅਤੇ ਸ੍ਰੀ ਵਿਸ਼ਨੂ ਦਿਗੰਬਰ ਪਲੁਸਕਰ ਦੇ ਨਾਮ ਨਾਲ ਜਾਣਦੇ ਹਾਂ। ਹੁਣ ਅਸੀਂ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੋਵੇਂ ਵਿਦਵਾਨਾਂ ਦੀ ਸਵਰ-ਲਿਪੀ ਪ੍ਰਣਾਲੀ ਦਾ ਅਧਿਐਨ ਕਰਾਂਗੇ।

ਭਾਤਖੰਡੇ ਸਵਰ ਲਿਪੀ ਪੱਧਤੀ—ਪੰਡਤ ਵਿਸ਼ਨੂ ਨਾਰਾਇਣ ਭਾਤਖੰਡੇ ਉਸ ਯੁਗ ਵਿਚ ਹੋਏ ਹਨ ਜਦੋਂ ਸੰਗੀਤ ਕਲਾ ਘਰਾਣਿਆਂ ਦੀ ਸੀਮਾ ਅੰਦਰ ਕੁਝ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਪਰਿਵਾਰਾਂ ਅਤੇ ਸ਼ਾਗਿਰਦਾਂ ਨੂੰ ਹਾਸਲ ਹੁੰਦੀ ਸੀ। ਉਸਤਾਦ ਲੋਕ ਆਪਣੀ ਕਲਾ ਆਮ ਲੋਕਾਂ ਨੂੰ ਨਹੀਂ ਸਿਖਾਉਂਦੇ ਸਨ। ਪੰਡਤ ਜੀ ਨੇ ਸੰਪੂਰਣ ਭਾਰਤ ਦਾ ਦੌਰਾ ਕਰਕੇ ਬਹੁਤ ਯਤਨ ਨਾਲ ਇਹ ਚੀਜ਼ਾਂ ਹਾਸਲ ਕੀਤੀਆਂ ਅਤੇ ਜਿੰਨ੍ਹਾਂ ਉਸਤਾਦਾਂ ਨੇ ਆਪਣਾ ਗਾਇਨ ਸੁਨਾਉਣ ਅਤੇ ਸਿਖਾਉਣ ਤੋਂ ਮਨਾ ਕੀਤਾ, ਪੰਡਤ ਜੀ ਨੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਗਾਣਾ ਛੁਪ ਛੁਪ ਕੇ ਸੁਣਿਆ ਅਤੇ ਇਕ ਅਜਿਹੀ ਸਵਰ ਲਿਪੀ ਵਿਕਸਿਤ ਕਰਨ ਵਿਚ ਕਾਮਯਾਬ ਹੋਏ ਜੋ ਆਮ ਲੋਕਾਂ ਵਿਚ ਪ੍ਰਚਲੱਤ ਹੋਈ ਅਤੇ ਸਰਬ ਸਾਧਾਰਣ ਵਰਗ ਨੇ ਉਸ ਲਿਪੀ ਨੂੰ ਸੰਗੀਤ ਸਿਖਿਆ ਲਈ ਅਪਣਾਇਆ। ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਵਡਮੁੱਲੇ ਖਜ਼ਾਨੇ ਨੂੰ ਇਸ ਸਵਰ ਲਿਪੀ ਰਾਹੀਂ ਸਾਂਭ ਕੇ ਰੱਖਣ ਦੇ ਉਦੇਸ਼ ਨਾਲ ਉਨ੍ਹਾਂ ਕਈ ਹਜ਼ਾਰ ਬੰਦਸ਼ਾਂ ਦੀ ਸਵਰ ਲਿਪੀ ਤਿਆਰ ਕੇ 'ਕ੍ਰਮਿਕ-ਪੁਸਤਕ ਮਾਲਿਕਾ' ਸਿਰਲੇਖ ਅਧੀਨ ਛੇ ਭਾਗਾਂ ਵਿਚ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਿਤ ਕਰਾਇਆ। ਪੰਡਤ ਭਾਤਖੰਡੇ ਦੇ ਇਸ ਮਹਾਨ ਕਾਰਜ ਤੋਂ ਹਿੰਦੁਸਤਾਨੀ ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਰਸੀਆ ਅਤੇ ਸਿੱਖਣ ਦੇ ਚਾਹਵਾਨ ਯੁਗਾਂ ਯੁਗਾਂ ਤਕ ਲਾਭ ਉਠਾਉਂਦੇ ਰਹਿਣਗੇ।

ਭਾਤਖੰਡੇ ਸਵਰ-ਲਿਪੀ ਦੇ ਚਿੰਨ੍ਹ

1. **ਸਵਰ**

(i) ਸ਼ੁਧ ਸਵਰ ਲਿਖਣ ਲਈ ਕਿਸੇ ਵੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦਾ ਚਿੰਨ੍ਹ ਪ੍ਰਯੋਗ ਨਹੀਂ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਜਿਵੇਂ—ਸ ਰੇ ਗ ਮ।

(ii) ਕੋਮਲ ਸਵਰ ਲਈ ਸਵਰ ਦੇ ਹੇਠਾਂ ਟੇਢੀ ਰੇਖਾ ਲਗਾਈ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ਜਿਵੇਂ—ਰੇ ਗੁ ਧੁ ਨੀ

(iii) ਤੀਵਰ ਸੁਰ ਦੇ ਲਿਖਣ ਲਈ ਮੱਧਮ ਸਵਰ ਦੇ ਉਪਰ ਖੜੀ ਰੇਖਾ ਲਗਾਈ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ਜਿਵੇਂ—ਮੰ। ਹਿੰਦੁਸਤਾਨੀ ਪੱਧਤੀ ਵਿਚ ਕੇਵਲ ਮੱਧਮ ਸਵਰ ਹੀ ਤੀਵਰ ਹੁੰਦਾ ਹੈ।

2. **ਸਪਤਕ**

(i) ਮੰਦਰ ਸਪਤਕ ਦੇ ਸਵਰ ਦਰਸਾਉਣ ਲਈ ਸਵਰਾਂ ਦੇ ਹੇਠਾਂ ਬਿੰਦੀ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਜਿਵੇਂ— ਨ਼ੀ ਧ਼ ਪ਼।

(ii) ਮਧ ਸਪਤਕ ਦੇ ਸਵਰਾਂ ਲਈ ਕੋਈ ਚਿੰਨ ਨਹੀਂ ਜਿਵੇਂ—ਗ ਮ ਪ।

(iii) ਤਾਰ ਸਪਤਕ ਦੇ ਸਵਰਾਂ ਲਈ ਸਵਰ ਦੇ ਉਪਰ ਬਿੰਦੀ ਲਗਾਈ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ਜਿਵੇਂ ਰੇਂ ਗਂ ਮਂ।

3. **ਸਵਰ-ਮਾਨ**

(i) '‿' ਇਸ ਤਰਾਂ ਦੇ ਅੱਧੇ ਚੰਦ ਵਰਗੇ ਚਿੰਨ੍ਹ ਵਿਚ ਜਿੰਨੇ ਸਵਰ ਲਿਖੇ ਹੋਣ, ਉਹ ਸਭ ਇਕ ਮਾਤਰਾ-ਕਾਲ ਵਿਚ ਬੋਲੇ ਜਾਣਗੇ ਜਿਵੇਂ—ਸਰੇ ਸਰੇਗ ਸਰੇਗਮ ਗਾਮਪਧਨੀਸਂ।

4. **ਸਵਰ-ਸੁੰਦਰਤਾ**

(i) ਮੀਂਡ ਦਰਸਾਉਣ ਲਈ ਜਿੰਨ੍ਹਾਂ ਸਵਰ ਉਪਰ '⁀' ਵਰਗਾ ਚਿੰਨ ਲਿਖਿਆ ਜਾਵੇ, ਉਹ ਸੁਰ ਮੀਂਡ ਰਾਹੀਂ ਪ੍ਰਯੋਗ ਕੀਤੇ ਜਾਣਗੇ ਜਿਵੇਂ—ਧ ਪ ਮ।

(ii) ਕਿਸੇ ਸਵਰ ਦੀ ਛੋਹ ਦੇ ਨਾਲ ਦੂਸਰੇ ਸਵਰ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ 'ਕਣ' ਕਹਾਉਂਦਾ ਹੈ ਜਿਸ ਨੂੰ ਦਰਸਾਉਣ ਲਈ ਸੁਰ ਦੇ ਉਪਰ ਸੁਰ ਸਿਲਿਖਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਜਿਵੇਂ 'ᴳਮ'। ਚੇਤੇ ਰਹੇ ਕਿ ਇਥੇ ਮੱਧਮ ਸੁਰ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਗੰਧਾਰ ਦੇ ਕਣ ਨਾਲ ਹੋਵੇਗਾ ਨਾ ਕਿ ਗੰਧਾਰ ਸਵਰ ਦਾ ਮੱਧਮ ਦੇ ਕਣ ਨਾਲ।

(iii) ਜਿਹੜੇ ਸੁਰ ਨੂੰ ਬਰੈਕਟ ਵਿਚ ਲਿਖਿਆ ਹੋਵੇ ਉਸ ਤੋਂ ਭਾਵ ਹੈ ਕਿ ਪਹਿਲਾਂ ਬਰੈਕਟ ਵਿਚ ਲਿਖੇ ਸੁਰ ਤੋਂ ਉੱਚੇ ਸੁਰ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ, ਫਿਰ ਲਿਖੇ ਸਵਰ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ, ਉਸ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਲਿਖੇ ਸੁਰ ਤੋਂ ਹੇਠਲੇ ਸਵਰ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਅਤੇ ਅੰਤ ਵਿਚ ਫਿਰ ਬਰੈਕਟ ਵਾਲੇ ਸੁਰ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ। ਇਹ ਇਕ ਸਵਰ ਚਾਰ ਸੁਰਾਂ ਦਾ ਇਕੱਠਾ ਅਤੇ ਤੀਬਰ ਪ੍ਰਯੋਗ ਦਰਸਾਉਂਦਾ ਹੈ ਜਿਸ ਨੂੰ 'ਖਟਕਾ' ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਜਿਵੇਂ (ਧ) ਤੋਂ ਭਾਵ ਏ ਨੀਧਪਧ ਜਾਂ ᴺⁱਧᴾਧ।

5. **ਗੀਤ ਉੱਚਾਰਣ**

(i) '—' ਵਰਗਾ ਚਿੰਨ੍ਹ (ਡੈਸ਼) ਜਿੰਨਾ ਸੁਰਾਂ ਦੇ ਅੱਗੇ ਲਗਿਆ ਹੋਵੇ, ਅਤੇ ਜਿੰਨੇ ਵਾਰ ਲਗਿਆ ਹੋਵੇ, ਉਹ ਸੁਰ ਨੂੰ ਉਨੇ ਹੀ ਮਾਤਰਾ ਨਾਲ ਤਕ ਲੰਬਾ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। 'ਸ--ਰੇ--' ਤੋਂ ਭਾਵ ਹੈ ਕਿ ਸੜਜ ਅਤੇ ਰਿਖਬ ਤਿੰਨ ਤਿੰਨ ਮਾਤਰਾ ਦੇ ਹਨ।

(ii) ਜਿਵੇਂ ਡੈਸ਼ ਨੂੰ ਸਵਰਾਂ ਦੀ ਲੰਬਾਈ ਲਈ ਪ੍ਰਯੋਗ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਉਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ 'ऽ' ਚਿੰਨ੍ਹ ਲਗਾ ਕੇ ਗੀਤ ਜਾਂ ਗਤ ਦੇ ਬੋਲਾਂ ਨੂੰ ਲੋੜੀਂਦੇ ਮਾਤਰਾ ਕਾਲ ਤਕ ਵਧਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਜਿਵੇਂ ਪ੍ਰ ਭੂ ऽ ऽ ਕੀ ऽ।

(iii) ਅਰਧ ਵਿਰਾਮ ਜਾਂ ਕਾਮਾ ',' ਦਾ ਚਿੰਨ੍ਹ ਸੁਰਾਂ ਜਾਂ ਗੀਤ ਦੇ ਬੋਲਾਂ ਦੀ ਬਰਾਬਰ ਵੰਡ ਲਈ ਪ੍ਰਯੋਗ ਵਿਚ ਲਿਆਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਜਿਵੇਂ- ਮ ਪ ਧ, ਮ ਪ ਤੋਂ ਭਾਵ ਹੈ ਮ ਪ ਧ ਲਈ ਵੀ ½ ਮਾਤਰਾ ਅਤੇ ਮ ਪ ਲਈ ਵੀ ½ ਮਾਤਰਾ ਹੈ ਅਤੇ ਇਹ ਸਾਰੇ ਸੁਰ ਇਕ ਮਾਤਰਾ ਕਾਲ ਵਿਚ ਬੋਲੇ ਜਾਂ ਵਜਾਏ ਜਾਣਗੇ।

6. **ਤਾਲ ਚਿੰਨ੍ਹ**

(i) ਹਰ ਤਾਲ ਦੀ ਪਹਿਲੀ ਮਾਤਰਾ ਤੇ ਸਮ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਜੋ '×' ਚਿੰਨ੍ਹ ਨਾਲ ਦਰਸਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।

(ii) '0' ਚਿੰਨ ਖਾਲੀ ਸਥਾਨ ਲਈ ਵਰਤਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਕਿਸੇ ਤਾਲ ਵਿਚ ਜਿਹੜੇ ਵਿਭਾਗ ਖਾਲੀ ਹੋਣਗੇ, ਉਥੇ ਹਰ ਵਾਰ ਇਹੀ ਚਿੰਨ੍ਹ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਹੋਵੇਗਾ।

(iii) ਸਮ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਤਾਲ ਵਿਚ ਜਿੰਨੀਆਂ ਤਾਲੀਆਂ (ਭਰੀਆਂ) ਹੋਣਗੀਆਂ ਉਹ ਸਭ 2, 3, 4, 5.....ਆਦਿ ਅੰਕਾਂ ਰਾਹੀਂ ਦਰਸਾਈਆਂ ਜਾਣਗੀਆਂ।

ਪੰਡਤ ਵਿਸ਼ਨੂੰ ਦਿਗੰਬਰ ਸਵਰ ਲਿਪੀ ਪੱਧਤੀ

ਪੰਡਤ ਵਿਸ਼ਨੂ ਦਿਗੰਬਰ ਜੀ ਨੇ 1940 ਈ. ਵਿਚ ਇਕ ਵੱਖਰੀ ਸਵਰ ਲਿਪੀ ਦਾ ਨਿਰਮਾਣ ਕੀਤਾ। ਇਹ ਪੱਧਤੀ ਅਜ ਵੀ ਪ੍ਰਚਾਰ ਵਿਚ ਹੈ ਅਤੇ ਅਨੇਕ ਵਿਦਵਾਨਾਂ ਨੇ ਆਪਣੀਆਂ ਰਚਨਾਵਾਂ ਲਈ ਇਸ ਪੱਧਤੀ ਨੂੰ ਹੀ ਅਪਣਾਇਆ ਹੈ। ਇਸ ਦੇ ਚਿੰਨ੍ਹ ਨਿਮਨਲਿਖਿਤ ਹਨ—

1. **ਸਵਰ**

(i) ਸ਼ੁਧ ਸੁਰਾਂ ਲਈ ਕੋਈ ਵੀ ਚਿੰਨ੍ਹ ਨਹੀਂ ਹੈ ਜਿਵੇਂ ਗ ਮ ਪ।

(ii) ਕੋਮਲ ਸੁਰਾਂ ਲਈ ਸੁਰ ਦੇ ਹੇਠਾਂ '੍' ਚਿੰਨ ਪ੍ਰਯੋਗ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਜਿਵੇਂ ਰੇ੍ ਗ੍ ਧ੍ ਨੀ੍।

(iii) ਤੀਵਰ ਸੁਰ ਮੱਧਮ ਦੀ ਤੀਵਰਤਾ ਦਰਸਾਉਣ ਲਈ ਵੀ ਉਪਰੋਕਤ ਚਿੰਨ੍ਹ 'ਮ੍' ਹੀ ਪ੍ਰਯੋਗ ਕਰ ਲਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।

2. **ਸਪਤਕ**

(i) ਮਧ ਸਪਤਕ ਦੇ ਸੁਰਾਂ ਲਈ ਕੋਈ ਚਿੰਨ੍ਹ ਪ੍ਰਯੋਗ ਨਹੀਂ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ।

(ii) ਮੰਦਰ ਸਪਤਕ ਦੇ ਸੁਰਾਂ ਲਈ ਸਵਰਾਂ ਦੇ ਉੱਪਰ ਬਿੰਦੀ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਜਿਵੇ ਪਂ ਧਂ ਨੀਂ। ਚੇਤੇ ਰਹੇ ਕਿ ਇਹ ਚਿੰਨ ਭਾਤਖੰਡੇ ਪ੍ਰਣਾਲੀ ਵਿਚ ਤਾਰ ਸਪਤਕ ਲਈ ਪ੍ਰਯੋਗ ਹੁੰਦਾ ਹੈ।

(iii) ਤਾਰ ਸਪਤਕ ਦੇ ਸਵਰਾਂ ਲਈ ਉਪਰ ਖੜੀ ਪ੍ਰਯੋਗ ਕਰਦੇ ਹਨ ਜਿਵੇਂ ਗੰ ਰੰ ਸੰ। ਇਹ ਚਿੰਨ ਭਾਤਖੰਡੇ ਪ੍ਰਣਾਲੀ ਵਿਚ ਤੀਵਰ ਮੱਧਮ ਲਈ ਪ੍ਰਯੋਗ ਹੁੰਦਾ ਹੈ।

3. **ਸਵਰ-ਮਾਨ**

(i) ਜਿਹੜੇ ਸੁਰਾਂ ਦੇ ਹੇਠਾਂ ਟੇਢੀ ਰੇਖਾ ਲੱਗੀ ਹੋਵੇਗੀ, ਉਹ ਇਕ ਮਾਤਰਾ ਕਾਲ ਵਿਚ ਗਾਏ ਜਾਣਗੇ ਜਿਵੇਂ ਸ ਰੇ ਗ ਮ।

(ii) ਜਿਸ ਸਵਰ ਨੂੰ ਦੋ ਮਾਤਰਾ ਕਾਲ ਤਕ ਲੰਬਾ ਕਰਨਾ ਹੋਵੇ ਉਸ ਦੇ ਹੇਠਾਂ '~' ਚਿੰਨ੍ਹ ਲਗਾ ਦਿੱਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਜਿਵੇਂ ਗ ਮ ਤੋਂ ਭਾਵ ਹੈ ਗ ਗ ਮ ਮ।

(iii) ਅੱਧੀ ਮਾਤਰਾ ਦੇ ਕਾਲ ਵਿਚ ਬੋਲੇ ਜਾਣ ਵਾਲੇ ਸਵਰਾਂ ਦੇ ਹੇਠਾਂ 'o' ਚਿੰਨ੍ਹ ਲਗਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਧ ਮ ਪ ਗ।

(iv) $\frac{1}{4}$ ਮਾਤਰਾ ਕਾਲ ਲਈ ਸਵਰ ਦੇ ਹੇਠਾਂ '‿' ਚਿੰਨ੍ਹ ਦਾ ਵਿਧਾਨ ਕੀਤਾ ਹੈ—ਗ ਮ ਪ ਧ।

(v) $\frac{1}{8}$ ਮਾਤਰਾ ਕਾਲ ਲਈ ਉਪਰੋਕਤ ਚਿੰਨ੍ਹ ਨੂੰ ਦੁਗੱਣਾ ਕਰ ਦਿੱਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਜਿਵੇਂ ਗ ਮ ਪ ਧ ਨੀ ਧ ਪ ਮ।

(vi) $\frac{1}{3}$ ਮਾਤਰਾ ਕਾਲ ਵਿਖਾਉਣ ਲਈ ਸਵਰ ਦੇ ਹੇਠਾਂ '‿'ਚਿੰਨ ਲਗਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਜਿਵੇਂ ਰੇ ਰੇ ਰੇ ਗ ਗ ਗ।

(vii) $\frac{1}{6}$ ਮਾਤਰਾ ਕਾਲ ਇਸੇ ਨਿਸ਼ਾਨ ਨੂੰ ਦੁਗੱਣਾ ਕਰ ਦਿੱਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਜਿਵੇਂ ਪ ਨੀ ਧ ਪ ਮ ਗ।

(vii) ਸਵਰਾਂ ਨੂੰ ਲੰਬਾ ਕਰਨ ਲਈ ਅਤੇ ਠਹਿਰਾਵ ਦੇਣ ਲਈ ਅਵਗ੍ਰਹਿ 'ऽ' ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਮੰਨਿਆ ਹੈ ਜਿਵੇਂ ਮ ऽ ऽ ऽ ਗ ऽ ऽ।

(ix) ਗੀਤ ਦੇ ਬੋਲਾਂ ਨੂੰ ਲੰਬਾਂ ਕਰਨ ਲਈ ਉਸ ਦੇ ਅੱਗੇ ਬਿੰਦੀਆਂ ਪ੍ਰਯੋਗ ਕੀਤੀਆਂ ਜਾਂਦੀਆਂ ਹਨ ਜਿਵੇਂ ਮੰ....ਦਿ...ਰ.।

(x) ',' ਚਿੰਨ ਨਿਆਸ ਲਈ, '।' ਚਿੰਨ੍ਹ ਆਵਰਤਨ ਦੀ ਸਮਾਪਤੀ ਵੇਲੇ '॥' ਸਥਾਈ ਦੀ ਸਮਾਪਤੀ ਵੇਲੇ ਅਤੇ '।॥' ਚਿੰਨ੍ਹ ਪੂਰੇ ਗੀਤ ਜਾਂ ਗਤ ਦੀ ਸਮਾਪਤੀ ਨੂੰ ਸੂਚਿਤ ਕਰਦਾ ਹੈ।

4. **ਸਵਰ-ਸੁੰਦਰਤਾ**

ਇਸ ਪੱਧਤੀ ਵਿਚ ਵੀ ਭਾਤਖੰਡੇ ਪੱਧਤੀ ਵਾਂਗ ਹੀ ਮੀਂਡ ਲਈ '⌒' ਚਿੰਨ੍ਹ ਪ੍ਰਯੋਗ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਜਿਵੇਂ ਗ⌒ਪ। ਕਣ ਰੂਪ ਵਿਚ ਲਗਣ ਵਾਲੇ ਸਵਰ ਨੂੰ ਮੂਲ ਸਵਰ ਦੇ ਉਪਰ ਲਿਖ ਦਿੱਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਜਿਵੇਂ ਮਗਾਮਗ ਰੇ।

5. **ਤਾਲ ਲਿਪੀ**

(i) '?' ਚਿੰਨ ਤਾਲ ਦੇ ਸਮ ਵਾਸਤੇ ਪ੍ਰਯੋਗ ਹੁੰਦਾ ਹੈ

(ii) ਤਾਲ ਵਿਚ ਖਾਲੀ ਸਥਾਨ ਲਈ '+' ਚਿੰਨ੍ਹ ਨਿਸ਼ਚਤ ਹੈ।

(iii) ਜਿਸ ਮਾਤਰਾ ਤੇ ਤਾਲ ਦੀ ਤਾਲੀ ਹੋਵੇ, ਉਹੀ ਮਾਤਰਾ ਸੰਖਿਆ ਸਵਰ ਜਾਂ ਬੋਲਾਂ ਦੇ ਹੇਠ ਲਿਖ ਦਿੱਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ਜਿਵੇਂ ਤੀਨਤਾਲ ਵਿਚ 1, 5, 13 ਹੈ।

ਭਾਤਖੰਡੇ ਪੱਧਤੀ ਅਤੇ ਵਿਸ਼ਨੂੰ ਦਿਗੰਬਰ ਪੱਧਤੀ ਦੀ ਤੁਲਨਾ

ਭਾਤਖੰਡੇ ਸਵਰ ਲਿਪੀ ਪੱਧਤੀ	ਵਿਸ਼ਨੂੰ ਦਿਗੰਬਰ ਸਵਰ ਲਿਪੀ ਪੱਧਤੀ
1. ਸ਼ੁਧ ਸਵਰ ਚਿੰਨ੍ਹ ਰਹਿਤ ਹਨ। ਕੋਮਲ ਸਵਰਾਂ ਲਈ ਹੇਠਾਂ ਰੇਖਾ, ਤੀਬਰ ਮੱਧਮ ਲਈ ਉੱਪਰ ਖੜੀ ਰੇਖਾ ਚਿੰਨ੍ਹ ਹੈ ਜਿਵੇਂ ਸ ਰੇ ਗੁ ਮੰ।	1. ਸ਼ੁਧ ਸਵਰਾਂ ਲਈ ਕੋਈ ਚਿੰਨ੍ਹ ਨਹੀਂ। ਕੋਮਲ ਸਵਰਾਂ ਹੇਠਾਂ ਹਲੰਤ, ਤੀਬਰ ਮੱਧਮ ਲਈ ਵੀ ਹਲੰਤ ਚਿੰਨ੍ਹ ਹੈ ਜਿਵੇਂ ਸ ਰੇ੍ ਗ੍ ਮ੍।
2. ਮੰਦਰ ਸਪਤਕ ਦੇ ਸਵਰਾਂ ਹੇਠ ਬਿੰਦੀ (ਨ਼ੀ ਧ਼ ਪ਼) ਅਤੇ ਤਾਰ ਸਪਤਕ ਦੇ ਸਵਰਾਂ ਦੇ ਉਪਰ ਬਿੰਦੀ (ਰੇਂ ਗਂ ਮਂ) ਹੈ। ਮੱਧ ਸਪਤਕ ਦੇ ਸਵਰਾਂ ਲਈ ਕੋਈ ਚਿੰਨ੍ਹ ਨਹੀਂ।	2. ਮੰਦਰ ਸਪਤਕ ਦੇ ਸਵਰਾਂ ਲਈ ਉਪਰ ਬਿੰਦੀ (ਨੀਂ ਧਂ ਪਂ), ਤਾਰ ਸਵਰਾਂ ਲਈ ਉਪਰ ਖੜੀ ਰੇਖਾ (ਰੇਂ ਗਂ ਮਂ) ਹੈ ਪਰ ਮਧ ਸਪਤਕ ਦੇ ਸਵਰਾਂ ਲਈ ਕੋਈ ਚਿੰਨ੍ਹ ਨਹੀਂ।
3. ਮੀਂਡ ਲਈ ਉਪਰ '⌒' ਨਿਸ਼ਾਨ ਅਤੇ ਕਣ ਸਵਰ ਉਪਰ ਛੋਟਾ ਕਰਕੇ ਲਿਖਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।	3. ਮੀਂਡ ਅਤੇ ਕਣ ਲਈ ਚਿੰਨ੍ਹ ਭਾਤਖੰਡੇ ਪੱਧਤੀ ਵਾਂਗੂ ਹੀ ਹਨ।
4. ਸਵਰ ਨੂੰ ਲੰਬਾ ਕਰਨ ਲਈ '—' ਚਿੰਨ੍ਹ (ਗ - ਮ -) ਪਰ ਗੀਤ ਜਾਂ ਗਤ ਦੇ ਬੋਲਾਂ ਨੂੰ ਲੰਬਾ ਕਰਨ ਲਈ ਅਵਗ੍ਰਹਿ 'ऽ' ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਜਿਵੇਂ ਬੋ ऽ ऽ ਲੇ।	4. ਇਹ ਦੋਵੇਂ ਚਿੰਨ੍ਹ ਭਾਤਖੰਡੇ ਪੱਧਤੀ ਤੋਂ ਬਿਲਕੁਲ ਉਲਟ ਪ੍ਰਯੋਗ ਕੀਤੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ ਜਿਵੇਂ ਗ ऽ ऽ ਮ ऽ ਪ ਅਤੇ ਬੋ - - ਲੇ।
5. ਇਸ ਵਿਚ ਨਿਆਸ ਜਾਂ ਸਮਾਪਤੀ ਲਈ ਕੋਈ ਚਿੰਨ੍ਹ ਨਹੀਂ ਹੈ।	5. ਇਸ ਪੱਧਤੀ ਅਧੀਨ ',' '।' '॥' '।॥' ਆਦਿ ਚਿੰਨ੍ਹ ਸਮਾਪਤੀ ਦਰਸਾਉਂਦੇ ਹਨ।
6. ਇਕ ਅਰਧ-ਚੰਦਰ (‿) ਵਿਚ ਲਿਖੇ ਸਵਰ ਇਕ ਮਾਤਰਾ ਕਾਲ ਵਿਚ ਪ੍ਰਯੋਗ ਦਰਸਾਉਂਦੇ ਹਨ ਜਿਵੇਂ ਗਮ‿ ਗਮਪ‿ ਗਮਪਧ‿	6. ਇਸ ਪੱਧਤੀ ਅਧੀਨ ਅੱਧੀ ਮਾਤਰਾ ਲਈ 'o' (ਪ ਧ), $\frac{1}{4}$ ਮਾਤਰਾ ਕਾਲ ਲਈ '‿' (ਪ ਮ ਗ ਮ), $\frac{1}{8}$ ਮਾਤਰਾ ਕਾਲ ਲਈ '‿' (ਪ ਮ ਗ ਮ), $\frac{1}{3}$ ਮਾਤਰਾ ਕਾਲ

	ਲਈ ‘﹏’ (ਰੇ਼ ਗ਼ ਮ਼) ਅਤੇ $\frac{1}{6}$ ਮਾਤਰਾ ਕਾਲ ਲਈ ‘﹏’ (ਗ਼ ਮ਼ ਪ਼) ਚਿੰਨ੍ਹ ਹਨ।
7. ਸਮ ਲਈ ‘×’ ਖਾਲੀ ਲਈ ‘0’ ਅਤੇ ਬਾਕੀ ਤਾਲੀਆਂ ਲਈ 2, 3, 4 ਆਦਿ ਸੰਖਿਆਵਾਂ ਹਨ।	7. ਸਾਮ ਲਈ ‘?’ ਖਾਲੀ ਲਈ ‘+’ ਅਤੇ ਤਾਲੀ ਨੂੰ ਮਾਤਰਾ ਦੀ ਸੰਖਿਆ ਰਾਹੀਂ ਦਰਸਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।

ਸਵਰ ਲਿਪੀ ਪੱਧਤੀ ਦੇ ਗੁਣ

1. ਇਹ ਠੀਕ ਹੈ ਕਿ ਸਵਰ ਲਿਪੀ ਪੱਧਤੀ ਗੁਰੂਮੁਖੀ ਸਿਖਿਆ ਦਾ ਸਥਾਨ ਨਹੀਂ ਲੈ ਸਕਦੀ ਪਰ ਇਹ ਉਸ ਸਿਖਿਆ ਦੇ ਪ੍ਰਤੱਖ ਦਰਸ਼ਨ ਦੀ ਮਹੱਤਵਪੂਰਣ ਪੂਰਤੀ ਹੈ। ਗੁਰੂ ਤੋਂ ਸਿੱਖ ਕੇ ਜੇ ਕਿਸੇ ਚੀਜ਼ ਨੂੰ ਸਵਰ ਲਿਪੀ ਪੱਧਤੀ ਵਿਚ ਲਿਖ ਲਿਆ ਜਾਵੇ ਤਾਂ ਲੰਬੇ ਸਮੇਂ ਬਾਅਦ ਵੀ ਅਸੀਂ ਉਸ ਨੂੰ ਨਾਲ ਯਾਦ ਕਰ ਸਕਦੇ ਹਾਂ।
2. ਕਿਸੇ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਕਾਲ ਵਿਚ ਕਿਹੋ ਜਿਹਾ ਸੰਗੀਤ ਅਤੇ ਸ਼ੈਲੀ ਪ੍ਰਚਲਿਤ ਸੀ, ਇਸ ਦਾ ਗਿਆਨ ਵੀ ਅਸੀਂ ਉਸ ਕਾਲ ਦੀਆਂ ਚੀਜਾਂ ਦੀ ਸਵਰਲਿਪੀ ਤੋਂ ਲੈ ਸਕਦੇ ਹਾਂ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਆਉਣ ਵਾਲੇ ਸਮੇਂ ਦੇ ਸੰਗੀਤ ਜਿਗਿਆਸੂਆਂ ਨੂੰ ਆਧੁਨਿਕ ਪ੍ਰਚਲਿਤ ਸੰਗੀਤ ਤੋਂ ਜਾਣੂ ਕਰਵਾਉਣ ਵਿਚ ਸਵਰਲਿਪੀ ਮਹੱਤਵਪੂਰਣ ਭੂਮਿਕਾ ਨਿਭਾਏਗੀ।
3. ਸਵਰ ਲਿਪੀ ਪੱਧਤੀ ਨੇ ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਪ੍ਰਚਾਰ ਅਤੇ ਪ੍ਰਸਾਰ ਵਿਚ ਬਹੁਤ ਮਹੱਤਵਪੂਰਣ ਯੋਗਦਾਨ ਪਾਇਆ ਹੈ। ਸ਼ਾਸਤਰੀ ਸੰਗੀਤ ਜੋ ਪਹਿਲਾਂ ਜਨਸਾਧਾਰਣ ਦੀ ਪਹੁੰਚ ਤੋਂ ਬਾਹਰ ਸੀ, ਹੁਣ ਹਰ ਆਦਮੀ ਸਵਰ ਲਿਪੀ ਤੋਂ ਲਾਭ ਲੈ ਕੇ ਸੰਗੀਤ ਸਿੱਖ ਸਕਦਾ ਹੈ।
4. ਜਿਹੜੇ ਕਲਾਕਾਰ ਆਪਣੇ ਘਰਾਣੇ ਤੋਂ ਬਾਹਰ ਸੰਗੀਤ ਦੀ ਤਾਲੀਮ ਨਹੀਂ ਦਿੰਦੇ, ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀਆਂ ਅਮੋਲ ਬੰਦਸ਼ਾਂ ਨੂੰ ਸੁਣ ਕੇ ਸਵਰ ਲਿਪੀ ਪੱਧਤੀ ਰਾਹੀਂ ਆਉਣ ਵਾਲੀ ਪੀੜ੍ਹੀ ਵਾਸਤੇ ਸੁਰੱਖਿਅਤ ਰਖੀਆਂ ਜਾ ਸਕਦੀਆਂ ਹਨ। ਭਾਤਖੰਡੇ ਕ੍ਰਿਤ ‘ਕ੍ਰਮਿਕ ਪੁਸਤਕ ਮਾਲਿਕਾ’ ਇਸ ਦੀ ਅਨੁਪਮ ਉਦਾਹਰਣ ਹੈ।
5. ਅੱਜ-ਕੱਲ੍ਹ ਦੇ ਵਿਦਿਆਰਥੀਆਂ ਲਈ ਸਵਰ ਲਿਪੀ ਪੱਧਤੀ ਵਰਦਾਨ ਸਾਬਤ ਹੋਈ ਹੈ। ਜੇ ਸਵਰ, ਤਾਲ, ਮਾਤਰਾ, ਮੀਂਡ, ਕਣ, ਮਾਤਰਾ-ਕਾਲ ਆਦਿ ਦਾ ਸਹੀ ਧਿਆਨ ਰੱਖਿਆ ਜਾਵੇ ਤਾਂ ਇਹ ਪੱਧਤੀ ਉਦੇਸ਼ ਪ੍ਰਾਪਤੀ ਦਾ ਇਕ ਸਰਲ ਸਾਧਨ ਸਾਬਤ ਹੋਵੇਗੀ।

ਸਵਰ ਲਿਪੀ ਪੱਧਤੀ ਦੇ ਔਗੁਣ

1. ਸਵਰਾਂ ਦੇ ਅਤਿਕੋਮਲ, ਤੀਬਰਤਰ ਆਦਿ ਸੂਖਮਤਾਵਾਂ ਅਤੇ ਭੇਦ ਸਵਰ ਲਿਪੀ ਨਾਲ ਪ੍ਰਗਟਾਉਣੇ ਸੰਭਵ ਨਹੀਂ, ਇਹ ਕੇਵਲ ਗੁਰੂਮੁਖ ਤੋਂ ਹੀ ਸਿਖਣੇ ਚਾਹੀਦੇ ਹਨ। ਦਰਬਾਰੀ ਕਾਨ੍ਹੜਾ ਦੇ ਕੋਮਲ ਗੰਧਾਰ ਅਤੇ ਕੋਮਲ ਧੈਵਤ, ਅੜਾਨੇ ਦੇ ਕੋਮਲ ਗੰਧਾਰ ਅਤੇ ਧੈਵਤ ਤੋਂ ਕਿਵੇਂ ਵੱਖ ਹਨ, ਇਹ ਸਪਸ਼ਟ ਕਰਨਾ ਇਸ ਪ੍ਰਨਾਲੀ ਦੇ ਵੱਸ ਦੀ ਗੱਲ ਨਹੀਂ। ਸਵਰ ਲਿਪੀ ਰਾਹੀਂ ਸਿੱਖਣ ਵਾਲਿਆਂ ਲਈ ਦੋਵੇਂ ਰਾਗਾਂ ਦੇ ਇਹ ਸੁਰ ਇਕ ਸਮਾਨ ਹੋਣਗੇ ਪਰ ਗੁਰੂ ਮੁਖ ਤੋਂ ਸਿਖੇ ਹੋਏ ਜਾਣਦੇ ਹਨ ਕਿ ਦਰਬਾਰੀ ਕਾਨ੍ਹੜਾ ਦੇ ਗੰਧਾਰ ਧੈਵਤ ਆਂਦੋਲਿਤ ਅਤੇ ਅਤੀਕੋਮਲ ਹਨ। ਅਜ ਕਲ੍ਹ ਕਿਤਾਬਾਂ ਪੜ੍ਹ ਕੇ ਕਲਾਕਾਰ ਬਣਨਾ ਚਾਹੁਣ ਵਾਲਿਆਂ ਦੀ ਗਿਣਤੀ ਵਿਚ ਲਗਾਤਾਰ ਵਾਧਾ ਹੋ ਰਿਹਾ ਹੈ। ਫਲਸਵਰੂਪ ਹਿੰਦੁਸਤਾਨੀ ਸੰਗੀਤ ਦੀ ਇਸ ਅਮੋਲ ਵਿਰਾਸਤ ਦੇ ਸਤਰ ਵਿਚ ਲਗਾਤਾਰ ਗਿਰਾਵਟ ਆ ਰਹੀ ਹੈ।
2. ਮੁਰਕੀ, ਗਿਟਕਰੀ, ਉਚਾਰਣ ਢੰਗ, ਵਿਸ਼ਰਾਂਤੀ, ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਭਾਵਾਂ ਦਾ ਪ੍ਰਗਟਾਓ, ਸਵਰ-ਲਗਾਓ, ਆਵਾਜ਼ ਦਾ ਲਗਾਓ ਆਦਿ ਸੰਗੀਤਕ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ਤਾਵਾਂ ਸਵਰ ਲਿਪੀ ਪ੍ਰਨਾਲੀ ਰਾਹੀਂ ਸਪਸ਼ਟ ਨਹੀਂ ਕੀਤੀਆਂ ਜਾ ਸਕਦੀਆਂ ਜਦਕਿ ਇਹ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ਤਾਵਾਂ ਹੀ ਕਿਸੇ ਰਾਗ ਦਾ ਸਰੂਪ ਨਿਰਧਾਰਣ ਕਰਦੀਆਂ

ਹਨ। ਕੇਵਲ ਸੱਤ ਸਵਰਾਂ ਵਿਚ ਹਜ਼ਾਰਾ ਬੰਦਸ਼ਾਂ ਦੀ ਰਚਨਾ ਦੇ ਪਿੱਛੇ ਉਪਰੋਕਤ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ਤਾਵਾਂ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਸਿਧਾਂਤ ਹੀ ਕੰਮ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਗੁਰੂ ਮੁਖੀ ਸਿੱਖਿਆ ਦੀ ਘਾਟ ਕਰਕੇ ਸ਼ਾਸਤਰੀ ਸੰਗੀਤ ਦਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਦਿਨੋ ਦਿਨ ਘਟ ਰਿਹਾ ਹੈ।

3. ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਵਿਚ ਅੱਜ-ਕੱਲ੍ਹ ਦੋ ਮੁੱਖ ਸਵਰ ਲਿਪੀ ਪ੍ਰਣਾਲੀਆਂ ਪ੍ਰਚਲਿਤ ਹਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਹੋਰ ਬਹੁਤ ਸਾਰੇ ਵਿਦਵਾਨਾਂ ਨੇ ਆਪਣੇ ਵੱਖਰੇ ਚਿੰਨ੍ਹ ਈਜਾਦ ਕੀਤੇ ਹਨ। ਕਿਸੇ ਇਕ ਸਰਬ ਸੰਮਤ ਪ੍ਰਣਾਲੀ ਦੀ ਘਾਟ ਹੋਣ ਕਰਕੇ ਸੰਗੀਤ ਜਿਗਿਆਸੂਆਂ ਲਈ ਔਕੜ ਪੇਸ਼ ਆਉਂਦੀ ਹੈ। ਬਦਕਿਸਮਤੀ ਨਾਲ ਕਿਸੇ ਵੀ ਲਿਪੀ ਨੂੰ ਸੰਪੂਰਣ ਸਵਰ ਲਿਪੀ ਨਹੀਂ ਕਿਹਾ ਜਾ ਸਕਦਾ।

4. ਗੁਰੂ ਸ਼ਿਸ਼ ਵਿਚਕਾਰ ਪਿਤਾ ਪੁੱਤਰ ਵਾਲਾ ਰਿਸ਼ਤਾ ਹਿੰਦੁਸਤਾਨੀ ਸੰਗੀਤ ਦੀ ਪਰੰਪਰਾ ਵਜੋਂ ਜਾਣਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਪਰ ਹੁਣ ਇਸ ਪਵਿੱਤਰ ਰਿਸ਼ਤੇ ਦੀ ਨੀਂਹ ਹਿਲਦੀ ਜਾਪਦੀ ਹੈ। ਅੱਜ ਕਲ੍ਹ ਦੇ ਵਿਦਿਆਰਥੀ ਇਹ ਸਮਝਦੇ ਹਨ ਕਿ ਸੰਗੀਤ ਵੀ ਬਾਕੀ ਵਿਸ਼ਿਆਂ ਦੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਪੜ੍ਹ ਕੇ ਜਾਣਿਆ ਅਤੇ ਸਿਖਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ ਜੋ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਭੁੱਲ ਹੈ। ਇਸ ਕਰਕੇ ਹੀ ਗੁਰੂ ਲੋਕਾਂ ਦੀ ਇੱਜ਼ਤ ਵਿਚ ਕਮੀ ਆ ਰਹੀ ਹੈ। 'ਕਿਸੇ ਵੀ ਮੁਸ਼ਕਿਲ ਤੋਂ ਮੁਸ਼ਕਿਲ ਚੀਜ਼ ਨੂੰ ਨੋਟੇਸ਼ਨ ਦੀ ਸਹਾਇਤਾ ਨਾਲ ਚੁਟਕੀ ਵਜਾਉਂਦਿਆਂ ਹੀ ਨਿਕਾਲ ਅਤੇ ਸਿੱਖ ਸਕਦੇ ਹਾਂ' ਇਸ ਧਾਰਣਾ ਨੇ ਕ੍ਰਿਆਤਮਕ ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਸਤਰ ਵਿਚ ਕਮੀ ਲਿਆਂਦੀ ਹੈ। ਭੈਰਵ-ਕਲਿੰਗੜਾ ਅਤੇ ਭੁਪਾਲੀ-ਸ਼ੁਧਕਲਿਆਣ ਦਾ ਅੰਤਰ ਕਿਤਾਬ ਵਿਚੋਂ ਨਹੀਂ, ਗੁਰੂ ਮੁੱਖ ਤੋਂ ਹੀ ਭਲੀ ਭਾਂਤ ਜਾਣਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ।

5. ਇਸ ਪ੍ਰਣਾਲੀ ਰਾਹੀਂ ਵਿਦਿਆਰਥੀਆਂ ਵਿਚ ਮਿਹਨਤ ਦੀ ਪਰਵਿਰਤੀ ਘਟੀ ਹੈ। ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਕਿਤਾਬੀ ਰੁਝਾਨ ਨੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਆਨੰਦ ਸਰੋਤ ਤੋਂ ਵਾਂਝਾ ਕਰ ਦਿੱਤਾ ਹੈ। ਲਿਖਤੀ ਸਮੱਗਰੀ ਬਾਰੇ ਨਿਸ਼ਚਿੰਤ ਹੋ ਕੇ ਉਹ ਰਿਆਜ਼ ਨਹੀਂ ਕਰਦੇ ਅਤੇ ਕਲਾ ਦੇ ਮਾਰਗ ਵਿਚ ਪਛੜ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਪੁਸਤਕਾਂ ਦਾ ਕੋਰਾ ਅਧਿਐਨ ਰਾਗ ਸੁੰਦਰਤਾ ਅਤੇ ਸੰਗੀਤਕ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ਤਾਵਾਂ ਨਹੀਂ ਸਿਖਾ ਸਕਦਾ। ਇਸ ਲਈ ਸਪਸ਼ਟ ਹੈ ਕਿ ਸੰਗੀਤ ਦਾ ਸਹੀ ਗਿਆਨ ਤਾਂ ਸੰਗੀਤ ਗੁਰੂ ਤੋਂ ਹੀ ਮਿਲ ਸਕਦਾ ਹੈ ਨਾ ਕਿ ਸਵਰ-ਲਿਪੀ ਪ੍ਰਣਾਲੀ ਤੋਂ।

ਸਿੱਟਾ

ਸਵਰ ਲਿਪੀ ਪੱਧਤੀ ਦੀ ਸਭ ਤੋਂ ਵਡੀ ਉਪਯੋਗਤਾ ਇਹ ਹੈ ਕਿ ਇਹ ਗੁਰੂ ਤੋਂ ਸਿੱਖੀ ਚੀਜ ਨੂੰ ਯਾਦ ਰੱਖਣ ਵਿਚ ਸਹਾਇਤਾ ਕਰਦੀ ਹੈ ਅਤੇ ਭੁਲੀਆਂ ਚੀਜਾਂ ਦਾ ਸਮਰਣ ਕਰਾਉਂਦੀ ਹੈ। ਜਿਵੇਂ ਕਿ ਉਪਰ ਕਿਹਾ ਜਾ ਚੁੱਕਾ ਹੈ ਕਿ ਇਹ ਪ੍ਰਣਾਲੀ ਉਦੇਸ਼ ਨਹੀਂ, ਉਦੇਸ਼ ਪ੍ਰਾਪਤੀ ਦਾ ਸਾਧਨ ਮਾਤਰ ਹੈ। ਇਹ ਗੁਰੂਮੁਖੀ ਸਿਖਿਆ ਦਾ ਸਥਾਨ ਕਦੇ ਨਹੀਂ ਲੈ ਸਕਦੀ। ਡਰ ਇਹ ਹੈ ਕਿ ਇਸ ਨੂੰ ਜ਼ਰੂਰਤ ਤੋਂ ਜ਼ਿਆਦਾ ਮਹੱਤਵ ਮਿਲ ਜਾਣ ਨਾਲ ਗੁਰੂਮੁੱਖੀ ਪਰੰਪਰਾਵਾਂ, ਸੰਗੀਤਕ ਸੂਖਮਤਾਵਾਂ ਅਤੇ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ਤਾਵਾਂ ਅਲੋਪ ਨਾ ਹੋ ਜਾਣ। ਪੱਛਮੀ ਸੰਗੀਤ ਦੀ ਤੁਲਨਾ ਵਿਚ ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਦੀ ਅਹਿਮ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ਤਾ ਇਹ ਹੈ ਕਿ ਸਾਡੇ ਕਲਾਕਾਰਾਂ ਨੂੰ ਨਿਜੀ ਕਲਪਨਾ ਅਤੇ ਭਾਵਨਾ ਨੂੰ ਨਾਦ ਰੂਪ ਦੇਣ ਦੀ ਪੂਰੀ ਆਜ਼ਾਦੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਜਦਕਿ ਪੱਛਮ ਦੇ ਗਾਇਕ ਵਾਦਕ ਤਾਂ ਕੰਪੋਜ਼ਰ ਦੇ ਬੰਨ੍ਹੇ ਸੰਗੀਤ ਤੋਂ ਇੰਚ ਮਾਤਰ ਵੀ ਪਰ੍ਹੇ ਨਹੀਂ ਜਾ ਸਕਦੇ ਕਿਉਂਕਿ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਸਾਰਾ ਸੰਗੀਤ ਸਵਰਲਿਪੀ ਤੇ ਆਧਾਰਿਤ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਉਥੇ ਸਵਰ ਲਿਪੀ ਦਾ ਮਹੱਤਵ ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਨਾਲੋਂ ਜ਼ਿਆਦਾ ਹੈ। ਹਿੰਦੁਸਤਾਨੀ ਸੰਗੀਤਕਾਰ ਨਵੇਂ ਨਵੇਂ ਭਾਵਾਂ ਅਤੇ ਰਸਾਂ ਦੀ ਸਿਰਜਣਾ ਕਰਦਾ ਹੋਇਆ ਖੁਦ ਕੰਪੋਜ਼ਰ ਵੀ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਉਸ ਦੀਆਂ ਭਾਵਨਾਵਾਂ ਅਤੇ ਕਲਪਨਾ ਨੂੰ ਲਿਖਤੀ ਰੂਪ ਦੇਣਾ ਕਿਸੇ ਪੱਧਤੀ ਲਈ ਸੰਭਵ ਨਹੀਂ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਇਹ ਸਭ ਕੁਝ ਨਿਜੀ ਅਤੇ ਉਪਜ ਮਾਤਰ ਹੁੰਦਾ ਹੈ।

ਦੋਵੇਂ ਪ੍ਰਚਲਿਤ ਸਵਰ ਲਿਪੀ ਪੱਧਤੀਆਂ ਸਾਡੇ ਵਿਦਵਾਨਾਂ ਦੀ ਸੰਗੀਤ ਜਗਤ ਨੂੰ ਇਕ ਅਮੋਲ ਦੇਣ ਹਨ। ਸੌ ਸਾਲ ਪੁਰਾਣੀਆਂ ਬੰਦਸ਼ਾਂ ਵੀ ਅੱਜ ਅਸੀਂ ਗਾ ਸਕਦੇ ਹਾਂ ਜੋ ਇਸ ਪੱਧਤੀ ਕਰਕੇ ਹੀ ਸੰਭਵ

ਹੋ ਸਕਿਆ ਹੈ। ਲੋੜ ਹੈ ਇਨ੍ਹਾਂ ਪੱਧਤੀਆਂ ਨੂੰ ਕ੍ਰਿਆਤਮਕ ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਹੋਰ ਨੇੜੇ ਲਿਆਉਣ ਦੀ। ਕੁਝ ਅਜਿਹੇ ਹੋਰ ਚਿੰਨ੍ਹ ਵੀ ਵਿਕਸਿਤ ਕਰਨ ਦੀ ਲੋੜ ਹੈ ਜੋ ਗਾਇਨ ਵਾਦਨ ਦੀਆਂ ਸਾਰੀਆਂ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ਤਾਵਾਂ ਨੂੰ ਆਪਣੇ ਵਿਚ ਸਮੇਟ ਲੈਣ। ਇਕ ਆਧੁਨਿਕ ਵਿਦਵਾਨ ਸ਼੍ਰੀ ਮਹਾਵੀਰ ਪ੍ਰਸਾਦ ਮੂਕੇਸ਼ ਨੇ ਅਜਿਹੇ ਚਿੰਨ੍ਹ ਸੁਝਾਏ ਵੀ ਹਨ। ਖੋਜਾਰਥੀਆਂ ਨੂੰ ਇਸ ਪਾਸੇ ਧਿਆਨ ਦੇਣ ਦੀ ਲੋੜ ਹੈ।

ਅਜੋਕੇ ਯੁੱਗ ਵਿਚ ਸਵਰ-ਲਿਪੀ ਦਾ ਸਥਾਨ ਕੈਸਟਾਂ ਅਤੇ ਰਿਕਾਰਡਾਂ ਨੇ ਲੈ ਲਿਆ ਹੈ, ਜਿੰਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਪੱਧਤੀ ਦੀਆਂ ਕਮੀਆਂ ਨੂੰ ਸਮਾਪਤ ਕੀਤਾ ਹੈ ਅਤੇ ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਪ੍ਰਚਾਰ ਵਿਚ ਕ੍ਰਾਂਤੀਕਾਰੀ ਪਰਿਵਰਤਨ ਲਿਆਂਦਾ ਹੈ। ਲੋਕ ਬੰਦਸ਼ਾਂ ਦੀ ਸਵਰ ਲਿਪੀ ਲਿਖਣ ਦੀ ਬਜਾਇ ਕਲਾਕਾਰਾਂ ਦੀਆਂ ਆਡੀਓ ਅਤੇ ਵੀਡੀਓ ਕੈਸਟਾਂ ਸੁਰੱਖਿਅਤ ਰੱਖਦੇ ਹਨ ਜੋ ਕਲਾਕਾਰ ਦੀ ਕਲਾ ਨੂੰ ਹੂ-ਬ-ਹੂ ਸਾਡੇ ਸਾਹਮਣੇ ਰੱਖ ਦਿੰਦੀਆਂ ਹਨ ਇਸ ਲਈ ਸਵਰ ਲਿਪੀ ਪੱਧਤੀ ਦਾ ਪ੍ਰਚਲਨ ਹੁਣ ਘਟ ਕੇ ਕਿਤਾਬਾਂ ਦਾ ਵਿਸ਼ਾ ਵਧੇਰੇ ਰਹਿ ਗਿਆ ਹੈ।

ਜਾਤੀ ਗਾਇਨ

ਪਰਿਵਰਤਨ ਜੀਵਨ ਦਾ ਨਿਯਮ ਹੈ। ਕਾਲ ਪਰਿਵਰਤਨ ਦੇ ਨਾਲ ਨਾਲ ਸੰਗੀਤ ਕਲਾ ਵਿਚ ਵੀ ਅਨੇਕ ਪਰਿਵਰਤਨ ਆਏ ਹਨ। ਆਧੁਨਿਕ ਸੰਗੀਤ ਦੀਆਂ ਜੜ੍ਹਾਂ ਪ੍ਰਾਚੀਨ ਸੰਗੀਤ ਵਿਚ ਹਨ ਇਸ ਲਈ ਅਜੋਕੇ ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਸੂਖਮ ਅਧਿਐਨ ਲਈ ਮੁਢਲੇ ਸੰਗੀਤ ਦੀ ਜਾਣਕਾਰੀ ਜ਼ਰੂਰੀ ਹੈ।

ਲਗਭਗ ਤੀਜੀ ਸ਼ਤਾਬਦੀ ਵਿਚ ਲਿਖੇ ਗਏ ਭਰਤ ਮੁਨੀ ਨੇ ਗ੍ਰੰਥ 'ਨਾਟਿਅਸ਼ਾਸਤਰ' ਵਿਚ ਜਾਤੀ ਗਾਇਨ ਦਾ ਵਰਣਨ ਮਿਲਦਾ ਹੈ। ਰਾਗ ਗਾਇਨ ਉਸ ਵੇਲੇ ਹੋਂਦ ਵਿਚ ਨਹੀਂ ਸੀ ਬਲਕਿ ਜਾਤੀਆਂ ਹੀ ਗਾਈਆਂ ਵਜਾਈਆਂ ਜਾਂਦੀਆਂ ਸਨ। ਜਾਤੀਆਂ ਇਕ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਪ੍ਰਕਾਰ ਦੀਆਂ 'ਧੁਨਾਂ' ਜਾਂ 'ਤਰਜ਼ਾਂ' ਹੁੰਦੀਆਂ ਸਨ। ਇਹ ਰਚਨਾਵਾਂ ਤਾਲ ਬੱਧ ਰੂਪ ਵਿਚ ਹੁੰਦੀਆਂ ਸਨ। ਭਰਤ ਮੁਨੀ ਨੇ ਜਾਤੀ ਦੀ ਪਰਿਭਾਸ਼ਾ ਦਿੰਦੇ ਹੋਏ ਸਮਝਾਇਆ ਹੈ ਕਿ ਸਵਰ ਅਤੇ ਵਰਣਯੁਕਤ ਸੁੰਦਰ ਰਚਨਾ ਨੂੰ ਜਾਤੀ ਕਹਿੰਦੇ ਹਨ ਜੋ ਕੁੱਲ 16 ਹਨ। ਆਚਾਰੀਆ ਅਭਿਨਵ ਗੁਪਤ ਆਪਣੀ ਟੀਕਾ ਵਿਚ ਲਿਖਦੇ ਹਨ ਕਿ ਜਾਤੀ ਇਕ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਸੱਨੀਵੇਸ਼ ਹੈ ਜਿਸ ਵਿਚ ਸ਼ਕਤੀ ਗੁਣ ਦੀ ਪ੍ਰਬਲਤਾ ਹੁੰਦੀ ਹੈ।

ਮੁਨੀ ਮਤੰਗ ਨੇ ਜਾਤੀ ਦੀ ਪਰਿਭਾਸ਼ਾ ਕਰਦੇ ਹੋਏ ਕਿਹਾ ਹੈ, "ਸਕਲੱਸਯ ਰਾਗਦੇਰਜਨਮ ਹੇਤੁਵਤਾਜਾਤਯ :" ਭਾਵ ਸਭ ਰਾਗਾਂ ਦੀਆਂ ਜਨਮ ਦਾਤੀਆਂ ਹੀ ਜਾਤੀਆਂ ਕਹਾਉਂਦੀਆਂ ਹਨ। 'ਭਰਤ ਕੋਸ਼' ਦੀ ਪਰਿਭਾਸ਼ਾ ਅਨੁਸਾਰ ਸ਼ਰੁਤੀ, ਗ੍ਰਹਿ ਅਤੇ ਸੁਰ ਆਦਿ ਦੇ ਸਮੂਹ ਨਾਲ ਜਾਤੀ ਦੀ ਰਚਨਾ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਆਚਾਰੀਆ ਬ੍ਰਹਿਸਪਤੀ ਕਹਿੰਦੇ ਹਨ ਕਿ ਰੰਜਕ ਸਵਰ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਪ੍ਰਕਾਰ ਦੇ ਸੱਨੀਵੇਸ਼ ਤੋਂ ਯੁਕਤ ਹੋ ਜਾਣ ਤੇ ਜਾਤੀ ਕਹਾਉਂਦੇ ਹਨ।

ਜਾਤੀ ਗਾਇਨ ਦਾ ਸਬੰਧ ਮਾਰਗੀ ਸੰਗੀਤ ਨਾਲ ਜੋੜਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਗਾਇਨ ਪਵਿੱਤਰ ਕਾਰਜ ਸਮਝਿਆ ਜਾਂਦਾ ਸੀ ਅਤੇ ਮੰਨਿਆ ਜਾਂਦਾ ਸੀ ਕਿ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਗਾਇਨ ਨਾਲ ਵੱਡੇ ਤੋਂ ਵੱਡੇ ਪਾਪ ਤੋਂ ਮੁਕਤੀ ਮਿਲ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਕਰਕੇ ਹੀ ਇਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚ ਕਿਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦਾ ਪਰਿਵਰਤਨ ਵਰਜਿਤ ਸੀ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਪਵਿੱਤਰਤਾ ਦੇ ਕਾਰਨ ਹੀ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਰੂਪ ਸੁਰਖਿਅਤ ਰੱਖਿਆ ਗਿਆ। ਨਿਰਵਿਵਾਦ ਰੂਪ ਵਿਚ ਕਿਹਾ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ ਕਿ ਅੱਜ ਵੀ ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਦਾ ਆਧਾਰ ਜਾਤੀ ਗਾਇਨ ਹੀ ਹੈ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਰੂਪ ਅਤੇ ਨਿਯਮ ਬਦਲ ਗਏ ਹਨ, ਪਰ ਮੁਢਲੇ ਅਸੂਲ ਨਹੀਂ ਬਦਲੇ। ਡਾ. ਇੰਦਰਾਣੀ ਚਕਰਵਰਤੀ ਲਿਖਦੇ ਹਨ 'ਲੋਕ ਵਿਚ ਜੋ ਗਾਇਨ ਵਾਦਨ ਹੁੰਦਾ ਹੈ, ਉਸ ਦਾ ਆਧਾਰ ਜਾਤੀ ਵਿਚ ਨਿਹਿਤ (ਸਥਿਤ) ਹੈ ਭਾਵ ਜਾਤੀ ਦੇ ਅਧੀਨ ਹਰ ਪ੍ਰਕਾਰ ਦੀਆਂ ਸਵਰਾਵਲੀਆਂ ਦਾ ਅੰਤਰਭਾਵ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।

ਗ੍ਰਾਮ ਦੇ ਕਿਸੇ ਵੀ ਸਵਰ ਨੂੰ ਆਰੰਭਕ ਸਵਰ ਮੰਨਦੇ ਹੋਏ ਗਾਇਨ ਵਾਦਨ ਕਰਨ ਤੋਂ ਜਾਤੀ ਦੀ ਉਤਪਤੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਸ਼ੜਜ ਗ੍ਰਾਮ ਅਤੇ ਮਧਿਅਮ ਗ੍ਰਾਮ, ਦੋਵੇਂ ਗ੍ਰਾਮਾਂ ਤੋਂ ਕੁਲ 18 ਜਾਤੀਆਂ ਦੀ ਉਤਪਤੀ ਮੰਨੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚੋਂ 7 ਸ਼ੁਧ ਜਾਤੀਆਂ ਅਤੇ 11 ਅਸ਼ੁਧ ਜਾਤੀਆਂ ਸਨ। ਸ਼ੜਜ ਗ੍ਰਾਮ ਦੀਆਂ ਚਾਰ ਸ਼ੁਧ ਅਤੇ ਮਧਿਅਮ ਗ੍ਰਾਮ ਦੀਆਂ ਤਿੰਨ ਸ਼ੁਧ ਜਾਤੀਆਂ ਸਨ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਸੜਜ ਗ੍ਰਾਮ ਦੀਆਂ ਤਿੰਨ ਵਿਕਰਿਤ ਅਤੇ ਮਧਿਅਮ ਗ੍ਰਾਮ ਦੀਆਂ ਅੱਠ ਵਿਕਰਿਤ ਜਾਤੀਆਂ ਸਨ। ਜਿਸ ਜਾਤੀ ਵਿਚ ਗ੍ਰਾਮ ਦੇ ਸੱਤੇ

ਸਵਰ ਮੌਜੂਦ ਹੁੰਦੇ ਸਨ ਅਤੇ ਉਸ ਜਾਤੀ ਦਾ ਨਾਮ ਸੂਚਕ ਸਵਰ ਹੀ ਅੰਸ਼, ਗ੍ਰਹਿ ਤੇ ਨਿਆਸ ਸਵਰ ਵਜੋਂ ਪ੍ਰਯੋਗ ਹੋਵੇ ਤਾਂ ਉਹ ਸ਼ੁਧ ਜਾਤੀ ਅਖਵਾਉਂਦੀ ਸੀ। ਗ੍ਰਹਿ ਅੰਸ਼ ਸਵਰ ਨੂੰ ਬਦਲ ਕੇ, ਇਕ ਜਾਂ ਦੋ ਸਵਰ ਵਿਕਰਿਤ ਕਰਕੇ ਵਿਕਰਿਤ ਜਾਤੀ ਦੀ ਉਤਪਤੀ ਹੁੰਦੀ ਸੀ।

ਸਾਰੀਆਂ ਸ਼ੁਧ ਜਾਤੀਆਂ ਦੇ ਨਾਵਾਂ ਤੋਂ ਸੱਤੇ ਸੁਰਾਂ ਦਾ ਬੋਧ ਹੁੰਦਾ ਸੀ। ਇਹ ਨਾਮ ਸ਼ਾਡਜੀ, ਆਰਸ਼ਭੀ, ਗਾਂਧਾਰੀ, ਮੱਧਿਅਮਾ, ਪੰਚਮ, ਧੈਵਤੀ ਅਤੇ ਨੈਸ਼ਾਦੀ ਰੱਖੇ ਗਏ ਸਨ। ਇਸ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ 11 ਵਿਕਰਿਤ ਜਾਤੀਆਂ ਦੇ ਨਾਮ ਵੀ ਗ੍ਰੰਥਾਂ ਵਿਚ ਮਿਲਦੇ ਹਨ। ਸ਼ੜਜ ਕੈਸ਼ਿਕੀ, ਸ਼ੜਜ ਮੱਧਿਅਮਾ, ਸ਼ੜਜ ਜਿਓਦਿੱਤਰਅਵੰਤੀ ਸ਼ੜਜ ਗ੍ਰਾਮ ਦੀਆਂ ਤਿੰਨ ਵਿਕਰਿਤ ਜਾਤੀਆਂ ਸਨ ਜਦਕਿ ਮੱਧਿਅਮ ਗ੍ਰਾਮ ਦੀਆਂ ਵਿਕਰਿਤ ਜਾਤੀਆਂ ਦੇ ਨਾਮ ਗਾਂਧਾਰੋਡੀਚਵਾ, ਰਕਤਗੰਧਾਰੀ, ਕੈਸ਼ਿਕੀ, ਮਧਮੋਦੀਚਵਾ, ਕਾਮਾਰਵੀ, ਗੰਧਾਰਪੰਚਮੀ, ਆਨੰਦਨੀ ਅਤੇ ਨੰਦਯੰਤੀ ਸਨ।

ਭਰਤ ਮੁਨੀ ਨੇ ਜਾਤੀ ਦੇ ਦਸ ਲੱਛਣ ਗ੍ਰਹਿ, ਅੰਸ਼, ਤਾਰ, ਮੰਦਰ, ਨਿਆਸ, ਅਪਨਿਆਸ, ਅਲਪੱਤਵ, ਬਹੁਤਵ, ਸ਼ਾਡਵ ਅਤੇ ਔਡਵ ਦਾ ਵਰਣਨ ਕੀਤਾ ਹੈ ਜਦਕਿ ਪੰਡਤ ਸ਼ਾਰੰਗਦੇਵ ਨੇ ਇਨ੍ਹਾਂ ਲੱਛਣਾਂ ਵਿਚ ਸਨਿਆਸ, ਵਿਨਿਆਸ ਅਤੇ ਅੰਤਰਮਾਰਗ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਤਿੰਨ ਲੱਛਣ ਹੋਰ ਜੋੜ ਕੇ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਸੰਖਿਆ ਤੇਰਾਂ ਦੱਸੀ ਹੈ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਲੱਛਣਾਂ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਜਨ ਜਾਤੀ ਰੂਪ ਦਾ ਨਿਰਮਾਣ ਕਰਨਾ ਸੀ। ਇਹੀ ਲੱਛਣ ਕਾਲਾਂਤਰ ਵਿਚ ਰਾਗ ਲੱਛਣਾਂ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਵਿਕਸਿਤ ਹੋਏ ਇਸ ਲਈ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਵਿਸਤ੍ਰਿਤ ਅਧਿਐਨ ਅਸੀਂ ਪ੍ਰਾਚੀਨ ਰਾਗ ਲੱਛਣ ਸਿਰਲੇਖ ਅਧੀਨ ਵੱਖਰੇ ਅਧਿਆਇ ਵਿਚ ਕਰਾਂਗੇ।

ਪ੍ਰਾਚੀਨ ਰਾਗ ਲੱਛਣ

'ਰਾਗ' ਸ਼ਬਦ ਦੀ ਉਤਪਤੀ 'ਰੰਜ' ਧਾਤੂ ਤੋਂ ਹੋਈ ਹੈ ਜਿਸ ਤੋਂ ਭਾਵ ਹੈ ਰੰਗਣਾ। ਰਾਗ ਆਪਣੇ ਅਦੁੱਤੀ ਪ੍ਰਭਾਵ ਰਾਹੀਂ ਜਨਸਾਧਾਰਣ ਨੂੰ ਆਪਣੇ ਰੰਗ ਵਿਚ ਰੰਗ ਕੇ ਆਪਣੇ ਅਰਥ ਦੀ ਪੁਸ਼ਟੀ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਅੱਜ ਕੱਲ੍ਹ ਸ਼ਾਸਤਰੀ ਸੰਗੀਤ ਤੋਂ ਅਰਥ ਰਾਗ ਸੰਗੀਤ ਤੋਂ ਹੀ ਲਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਭਰਤ ਮੁਨੀ ਦੇ ਕਾਲ ਵਿਚ ਪ੍ਰਚਲਿਤ ਜਾਤੀ ਗਾਇਨ ਹੀ ਰਾਗ ਰੂਪ ਵਿਚ ਵਿਕਸਿਤ ਹੋਇਆ।

'ਰਾਗ' ਸ਼ਬਦ ਲਗਭਗ ਚੌਥੀ ਸ਼ਤਾਬਦੀ ਤੋਂ ਵਿਵਹਾਰ ਵਿਚ ਹੈ। ਮਹਾਕਵੀ ਕਾਲੀਦਾਸ ਰਚਿਤ ਨਾਟਕ 'ਸ਼ਕੁੰਤਲਾ' ਦੇ ਇਕ ਗੀਤ ਵਿਚ ਸਾਰੰਗ ਰਾਗ ਦਾ ਉਲੇਖ ਹੈ ਜਦਕਿ ਸੁਬੰਧੂ ਨੇ 'ਵਾਸਵਦੱਤਾ' ਵਿਚ ਰਾਗ ਵਿਭਾਸ ਦਾ ਉਲੇਖ ਕੀਤਾ ਹੈ। ਰਾਜਾ ਸਮੁਦਰਗੁਪਤ ਦੇ ਕਾਲ ਵਿਚ ਰਾਗ ਗਾਇਨ ਪ੍ਰਚਾਰ ਵਿਚ ਸੀ ਪਰੰਤੂ ਸਭ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਰਾਗ ਦੀ ਪਰਵਾਨਿਤ ਪਰਿਭਾਸ਼ਾ ਸਾਨੂੰ ਮਤੰਗ ਮੁਨੀ ਦੇ ਗ੍ਰੰਥ ਬ੍ਰਿਹਦੇਸ਼ੀ ਵਿਚ ਮਿਲਦੀ ਹੈ ਜੋ ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਹੈ—

> ਯੋ ऽ ਸੌ ਧਵਨੀ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ਸਤੂ ਸਵਰਵਰਣ ਵਿਭੂਸ਼ਿਤ : ।
> ਰੰਜਕੋ ਜਨਚਿੱਤਾਨਾਂ ਸ ਚ ਰਾਗ ਉਦਾਹਰਿਤ : ।।

ਅਰਥਾਤ 'ਸਵਰ ਅਤੇ ਵਰਣ ਨਾਲ ਵਿਭੂਸ਼ਿਤ (ਸਜੀ ਕੋਈ) ਧੁਨੀ ਦੀ ਅਜਿਹੀ ਰਚਨਾ ਜਿਹੜੀ ਲੋਕਾਂ ਦੇ ਮਨ ਦਾ ਰੰਜਨ ਕਰੇ, ਰਾਗ ਕਹਾਉਂਦੀ ਹੈ।' ਸੂਖਮ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀ ਤੋਂ ਇਹ ਪਰਿਭਾਸ਼ਾ ਸੰਪੂਰਣ ਨਹੀਂ ਹੈ। ਸਵਰ ਅਤੇ ਵਰਣ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਰਾਗ ਵਿਚ ਹੋਰ ਬਹੁਤ ਸਾਰੇ ਤੱਤ (ਲੱਛਣ) ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਕਿਉਂਕਿ ਜੋ ਰਾਗ ਜਾਤੀ ਦਾ ਹੀ ਵਿਕਸਿਤ ਰੂਪ ਹੈ ਇਸ ਲਈ ਵਿਦਵਾਨਾਂ ਨੇ ਜਾਤੀ ਗਾਇਨ ਦੇ ਲਛਣਾਂ ਨੂੰ ਰਾਗਾਂ ਲਈ ਨਿਰਧਾਰਤ ਕੀਤਾ। ਇਸ ਸਬੰਧ ਵਿਚ ਕੱਲਿਨਾਥ ਆਪਣੀ ਟੀਕਾ ਵਿਚ ਲਿਖਦੇ ਹਨ—

> "ਨਨੁਗੀਤ ਰਾਗਯੋ: ਕੋ ਭੇਦ ਇਤਿ ਚੇਤ੍ਰ ਉਚਯਤੇ
> ਦਸ਼ਲਕਸ਼ਣ ਲਕਸ਼ਿਤੰ ਗੀਤੰ ਰਾਗ ਸ਼ਬਦੇਨਾਭਿਧੀਯਤੇ।"

ਇਸ ਪਰਿਭਾਸ਼ਾ ਤੋਂ ਸਪਸ਼ਟ ਹੈ ਕਿ ਦਸ ਲਕਸ਼ਣਾਂ (ਲਛੱਣਾਂ) ਨਾਲ ਸੁਸ਼ੋਭਿਤ (ਲਕਸ਼ਿਤ) ਗੀਤ ਹੀ ਰਾਗ ਹੈ।

ਰਾਗ ਦੀ ਅਵਤਾਰਣਾ ਸਮੇਂ ਇਹ ਰਾਗ ਲੱਛਣ ਰਾਗ ਨੂੰ ਸਰੂਪ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਦੇ ਹਨ ਅਤੇ ਰਾਗ ਦੇ ਅੰਤਰਭਾਵ ਨੂੰ ਸਾਕਾਰ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਹਰ ਰਾਗ ਇਨ੍ਹਾਂ ਲੱਛਣਾਂ ਕਰਕੇ ਹੀ ਨਿੱਜੀ ਪਹਿਚਾਨ ਬਣਾਉਂਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਸਰੋਤਿਆਂ ਉੱਤੇ ਪ੍ਰਭਾਵ ਪਾਉਂਦਾ ਹੈ। ਉਂਝ ਤਾਂ ਹਰ ਗੀਤ ਹੀ ਸਵਰ ਅਤੇ ਵਰਣਯੁਕਤ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਪਰ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਲੱਛਣ ਹੀ ਉਸ ਨੂੰ ਬਾਕੀ ਗੀਤ ਪ੍ਰਕਾਰਾਂ ਤੋਂ ਵੱਖਰੀ ਪਹਿਚਾਨ ਬਣਾਈ ਰੱਖਣ ਵਿਚ ਸਹਾਈ ਹੁੰਦੇ ਹਨ।

ਪ੍ਰਾਚੀਨ ਰਾਗ ਲਛਣਾਂ ਦੇ ਅਧਿਐਨ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਭਰਤ ਦੇ ਜਾਤੀ ਲਛਣਾਂ ਵਾਲੇ ਸ਼ਲੋਕ ਨੂੰ ਦੇਖਣਾ ਹੋਵੇਗਾ :

ਗ੍ਰਹਾਂਸ਼ੋ ਤਾਰਮੰਦ੍ਰੋ ਚ ਨਿਆਸੋ਽ਪਨਿਆਸ ਐਵ ਚ।

ਅਲਪਤਵਮ ਬਹੁਤਵਮ ਚ ਸ਼ਾਡਵੌਡੁਵਿਤੇ ਤਥਾ।

'ਬ੍ਰਿਹੱਦੇਸ਼ੀ' ਗ੍ਰੰਥ ਵਿਚ ਮਤੰਗ ਮੁਨੀ ਨੇ ਰਾਗ ਦੀ ਪਰਿਭਾਸ਼ਾ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਜਾਤੀ ਦੇ ਦਸ ਲੱਛਣਾਂ ਨੂੰ ਹੀ ਰਾਗ ਲੱਛਣਾਂ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਸਵੀਕਾਰਿਆ। ਬਾਅਦ ਵਿਚ ਹੋਰ ਗ੍ਰੰਥਕਾਰਾਂ ਨੇ ਵੀ ਰਾਗ ਦੇ ਉਪਰੋਕਤ ਲੱਛਣਾਂ ਨੂੰ ਕੁਝ ਪਰਿਵਰਤਨ ਦੇ ਨਾਲ ਵਰਣਿਤ ਕੀਤਾ। ਮਤੰਗ ਮੁਨੀ ਨੇ ਭਰਤ ਦਾ ਅਨੁਕਰਨ ਕਰਦੇ ਹੋਏ ਗ੍ਰਹਿ, ਅੰਸ਼, ਮੰਦਰ, ਤਾਰ, ਨਿਆਸ, ਅਪਨਿਆਸ, ਅਲਪੱਤਵ, ਬਹੁਤਵ, ਸ਼ਾਡਤਵ ਅਤੇ ਔਡਤਵ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਕੁੱਲ 10 ਲੱਛਣ ਅਤੇ ਪੰਡਤ ਸ਼ਾਰੰਗਦੇਵ ਨੇ ਇਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚ ਸਨਿਆਸ, ਵਿਨਿਆਸ ਅਤੇ ਅੰਤਰਮਾਰਗ ਨਾਂ ਦੇ ਤਿੰਨ ਹੋਰ ਲੱਛਣ ਜੋੜ ਕੇ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਸੰਖਿਆ 13 ਦੱਸੀ। ਪੰਡਤ ਵਿਅੰਕਟਮਖੀ ਨੇ ਸ਼ਾਰੰਗਦੇਵ ਦੇ ਲੱਛਣਾਂ ਵਿਚੋਂ ਅੰਤਰਮਾਰਗ, ਔਡਤਵ ਅਤੇ ਸ਼ਾਡਤਵ ਕੱਢ ਕੇ ਕੁਲ 10 ਲੱਛਣ ਹੀ ਮੰਨੇ ਹਨ। ਉਪਰੋਕਤ ਲਛਣਾਂ ਦਾ ਵਿਸਤ੍ਰਿਤ ਅਧਿਐਨ ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਹੈ—

ਗ੍ਰਹਿ : 'ਗ੍ਰਹਿ' ਸ਼ਬਦ ਤੋਂ ਭਾਵ ਹੈ ਗ੍ਰਹਿਣ ਕਰਨਾ। ਜਿਸ ਸਵਰ ਨਾਲ ਕਿਸੇ ਗੀਤ ਦੇ ਗਾਇਨ ਦਾ ਆਰੰਭ ਹੁੰਦਾ ਹੈ, ਗ੍ਰਹਿ ਸਵਰ ਕਹਾਉਂਦਾ ਹੈ। ਇਹ ਸਵਰ ਹਰ ਰਾਗ ਵਿਚ ਨਿਸ਼ਚਤ ਹੁੰਦਾ ਸੀ।

ਅੰਸ਼ : ਭਰਤ ਮੁਨੀ ਨੇ ਅੰਸ਼ ਸਵਰ ਦੇ ਲੱਛਣਾਂ ਦਾ ਵਰਣਨ 'ਨਾਟਿਅਸ਼ਾਸਤਰ' ਵਿਚ ਕੀਤਾ ਹੈ। ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਅਨੁਸਾਰ ਅੰਸ਼ ਸਵਰ ਉਹ ਹੈ :

(i) ਜਿਸ ਵਿਚ ਰਾਗ ਅਭਿਵਿਅਕਤ (ਪ੍ਰਗਟ) ਹੁੰਦਾ ਹੋਵੇ,
(ii) ਜਿਸ ਵਿਚ ਰੰਜਕਤਾ ਦਾ ਵਾਸ ਹੋਵੇ
(iii) ਮੰਦਰ ਅਤੇ ਤਾਰ ਸਥਾਨਾਂ ਵਿਚ ਜਿਸਦੀ ਗਤੀ 5-5 ਸਵਰਾਂ ਤਕ ਹੋਵੇ,
(iv) ਜੋ ਰਾਗ ਦਾ ਕੇਂਦਰ ਬਿੰਦੂ ਹੋਵੇ
(v) ਬਾਕੀ ਸਵਰ ਸਮੂਹ ਜਿਸ ਉਪਰ ਨਿਰਭਰ ਹੋਣ
(vi) ਜਿਸਦੇ ਸੰਵਾਦੀ ਅਤੇ ਅਨੁਵਾਦੀ ਸਵਰ ਦੀ ਪ੍ਰਬਲ ਹੋਣ
(vii) ਗ੍ਰਹਿ, ਨਿਆਸ, ਅਪਨਿਆਸ ਅਤੇ ਵਿਨਿਆਸ ਰਾਹੀਂ ਜਿਸਦੀ ਪੁਨਰਾਵ੍ਰਿਤੀ ਹੋਵੇ (ਦੁਹਰਾਇਆ ਜਾਵੇ)

ਇਨ੍ਹਾਂ ਲੱਛਣਾਂ ਨਾਲ ਯੁਕਤ ਅੰਸ਼ ਸਵਰ ਹੀ ਰਾਗ ਦਾ 'ਜੀਵ ਸਵਰ' ਜਾਂ 'ਪ੍ਰਾਣ ਸਵਰ' ਕਹਾਉਂਦਾ ਹੈ। ਅੰਸ਼ ਸਵਰ ਦੀ ਤੁਲਨਾ ਆਧੁਨਿਕ ਵਾਦੀ ਸੁਰ ਨਾਲ ਕੀਤੀ ਜਾ ਸਕਦੀ ਹੈ।

ਤਾਰ ਅਤੇ ਮੰਦਰ : ਤਾਰ ਅਤੇ ਮੰਦਰ ਤੋਂ ਭਾਵ ਕਿਸੇ ਜਾਤੀ ਜਾਂ ਰਾਗ ਦੇ ਵਿਸਤਾਰ-ਖੇਤਰ ਤੋਂ ਲਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਰਾਗ ਪ੍ਰਸਤੁਤੀਕਰਣ ਵਿਚ ਤਾਰ ਸਥਾਨ ਅਤੇ ਮੰਦਰ ਸਥਾਨਾਂ ਦੇ ਸੀਮਿਤ ਪ੍ਰਯੋਗ ਨੂੰ ਹੀ ਤਾਰ ਅਤੇ ਮੰਦਰ ਲੱਛਣ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਲੱਛਣਾਂ ਤੋਂ ਪਤਾ ਲਗਦਾ ਹੈ ਕਿ ਕਿਸੇ ਰਾਗ ਵਿਚ ਮੰਦਰ ਸਥਾਨ ਅਤੇ ਤਾਰ ਸਥਾਨ ਵਿਚ ਕਿਸ ਸਵਰ ਤਕ ਵਿਸਤਾਰ ਪ੍ਰਵਾਨਤ ਹੈ। ਤਾਰ ਸਥਾਨ ਵਿਚ ਅੰਸ਼ ਸਵਰ ਤੋਂ 4, 5 ਜਾਂ 7 ਸਵਰ ਉੱਪਰ ਵਲ ਜਾਇਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਸੀ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਮੰਦਰ ਸਥਾਨ ਦੀ ਗਤੀ ਵੀ ਅੰਸ਼ ਸਵਰ ਤੋਂ 8 ਸਵਰ ਹੇਠਾਂ ਤਕ ਹੋ ਸਕਦੀ ਸੀ।

ਨਿਆਸ-ਅਪਨਿਆਸ : ਦਤਿੱਲ ਕਹਿੰਦੇ ਹਨ ਕਿ ਨਿਆਸ ਉਹ ਸਵਰ ਨੂੰ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਕਿ ਗੀਤ ਦੇ ਕਿਸੇ ਭਾਗ ਦੇ ਅੰਤ ਵਿਚ ਪ੍ਰਯੋਗ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਅੱਜ-ਕੱਲ੍ਹ ਨਿਆਸ ਤੋਂ ਭਾਵ ਠਹਿਰਾਓ ਤੋਂ ਲਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਪਰ ਪ੍ਰਾਚੀਨ ਸੰਗੀਤ ਵਿਚ ਇਹ ਸਵਰ ਨਿਸ਼ਚਿਤ ਹੁੰਦਾ ਸੀ, ਪੰਡਤ ਸ਼ਾਰੰਗਦੇਵ ਦਾ ਕਥਨ ਹੈ—

ਗੀਤੇ ਸਮਾਪਤੀ ਕਰਿਨਿਆਸ।

ਅਪਨਿਆਸ ਸਵਰ : ਸ ਸਿਆਧੀ ਬਿਦਾਰੀਸਮਾਪਕ : ॥

ਭਾਵ 'ਗੀਤ ਦੀ ਸਮਾਪਤੀ ਨਿਆਸ ਸਵਰ ਤੇ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਅਤੇ ਸਾਰੇ ਖੰਡਾਂ ਨੂੰ ਬਣਾਉਣ ਵਾਲਾ (ਵਿਦਾਰਕ) ਸਵਰ ਹੀ ਅਪਨਿਆਸ ਹੈ।' ਅਪਨਿਅਸ ਸਵਰ ਤੇ ਗੀਤ ਮੁਕਦਾ ਜਾਪਦਾ ਹੈ ਪਰ ਮੁਕਦਾ ਨਹੀਂ। ਪ੍ਰਾਚੀਨ ਸਮੇਂ ਵਿਚ ਪ੍ਰਬੰਧ, ਵਸਤੂ, ਰੂਪਕ ਆਦਿ ਵੱਖ ਵੱਖ ਹਿੱਸਿਆਂ ਦੇ ਅੰਤਮ ਸਵਰ ਨੂੰ ਅਪਨਿਆਸ ਸਵਰ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਸੀ। ਅਪਨਿਆਸ ਸਵਰ ਦੇ ਦੋ ਭੇਦ ਕੀਤੇ ਜਾਂਦੇ ਸਨ—

(i) **ਸਨਿਆਸ**—ਪ੍ਰਾਚੀਨ ਗਾਇਨ ਵਿਚ ਪ੍ਰਬੰਧ ਆਦਿ ਦੇ ਉਦਗ੍ਰਹਿ ਮੇਲਾਪਕ ਆਦਿ ਭਾਗਾਂ ਦੇ ਅੰਤਲੇ ਸਵਰ ਨੂੰ ਸਨਿਆਸ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਸੀ।

(ii) **ਵਿਨਿਆਸ**—ਉਪਰ ਵਰਣਿਤ ਸਾਰੇ ਭਾਗਾਂ ਦੇ ਪਹਿਲੇ ਵਿਭਾਗ ਦੀ ਸਮਾਪਤੀ ਵਾਲੇ ਸਵਰ ਨੂੰ ਵਿਨਿਆਸ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਸੀ।

ਪੰਡਤ ਸ਼ਾਰੰਗਦੇਵ ਨੇ ਸਨਿਆਸ ਅਤੇ ਵਿਨਿਆਸ ਨੂੰ ਵੱਖਰੇ ਲੱਛਣਾਂ ਦੀ ਸ਼੍ਰੇਣੀ ਵਿਚ ਰੱਖਿਆ ਹੈ ਜਦਕਿ ਮੰਤਗ ਮੁਨੀ ਸਹਿਤ ਬਹੁਤ ਸਾਰੇ ਵਿਦਵਾਨਾਂ ਨੇ ਇਨ੍ਹਾ ਨੂੰ ਅਪਨਿਆਸ ਸਵਰ ਦੇ ਅੰਤਰਗਤ ਹੀ ਰੱਖਿਆ ਹੈ।

ਸ਼ਾਡਵੱਤਵ ਅਤੇ ਔਡਵੱਤਵ : ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੋਵੇਂ ਲੱਛਣਾਂ ਦਾ ਸਬੰਧ ਰਾਗ ਵਿਚ ਵਰਤੇ ਜਾਣ ਵਾਲੇ ਸਵਰਾਂ ਦੀ ਸੰਖਿਆ ਨਾਲ ਸੀ। ਬਹੁਤ ਸਾਰੇ ਰਾਗਾਂ ਵਿਚ ਸੱਤੇ ਸਵਰਾਂ ਨੂੰ ਪ੍ਰਯੋਗ ਵਿਚ ਨਾ ਲਿਆ ਕੇ ਇਕ ਜਾਂ ਦੋ ਸਵਰ ਵਰਜਿਤ ਕੀਤੇ ਜਾਂਦੇ ਸਨ। ਜਿੰਨ੍ਹਾਂ ਰਾਗਾਂ ਵਿਚ ਛੇ ਸਵਰ ਪ੍ਰਯੋਗ ਹੁੰਦੇ ਸਨ ਉਹ ਸ਼ਾਡਵ ਅਤੇ ਪੰਜ ਸਵਰ ਪ੍ਰਯੋਗ ਹੋਣ ਵਾਲੇ ਰਾਗਾਂ ਨੂੰ ਔਡਵ ਨਾਂ ਦਿੱਤਾ ਜਾਂਦਾ ਸੀ। ਭਰਤ ਮੁਨੀ ਨੇ 18 ਜਾਤੀਆਂ ਵਿਚੋਂ 4 ਸੰਪੂਰਣ, 14 ਸ਼ਾਡਵ ਅਤੇ 10 ਜਾਤੀਆਂ ਔਡਵ ਮੰਨੀਆਂ ਹਨ। ਭਾਵੇਂ ਕਿ ਘੱਟੋ ਘੱਟ 5 ਸਵਰਾਂ ਦੀ ਸਥਿਤੀ ਨੂੰ ਹੀ ਮੰਨਿਆ ਗਿਆ ਹੈ ਪਰ ਫਿਰ ਭਰਤ ਦੇ ਅਨੁਸਾਰ ਅਪਵਾਦ ਸਵਰੂਪ 4 ਸਵਰਾਂ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਵੀ ਹੋ ਸਕਦਾ ਹੈ।

ਅਲਪੱਤਵ ਅਤੇ ਬਹੁਤਵ : ਕਿਸੇ ਸਵਰ ਦਾ ਅਲਪ ਪ੍ਰਯੋਗ ਹੀ ਅਲਪੱਤਵ ਕਹਾਉਂਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਦੇ ਉਲਟ ਜਿਸ ਸਵਰ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਰਾਗ ਵਿਚ ਜ਼ਿਆਦਾ ਕੀਤਾ ਜਾਵੇ, ਉਸ ਸਵਰ ਨੂੰ ਬਹੁਤਵ ਪ੍ਰਾਪਤ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਦੂਜੇ ਸ਼ਬਦਾਂ ਵਿਚ ਕਿਸੇ ਸਵਰ ਦਾ ਦੁਰਬਲ ਪ੍ਰਯੋਗ 'ਅਲਪੱਤਵ' ਅਤੇ ਪ੍ਰਬਲ ਪ੍ਰਯੋਗ 'ਬਹੁਤਵ' ਕਹਾਉਂਦਾ ਹੈ। ਅਲਪੱਤਵ ਨੂੰ ਲੰਘਣ ਅਤੇ ਅਨ-ਅਭਿਆਸ ਰਾਹੀਂ ਜਦਕਿ ਬਹੁਤਵ ਨੂੰ ਅਲੰਘਣ ਅਤੇ ਅਭਿਆਸ ਰਾਹੀਂ ਦਿਖਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਸੀ।

ਲੰਘਣ ਰਾਹੀਂ ਅਲਪੱਤਵ ਦਿਖਾਉਣ ਲਈ ਸਵਰ ਨੂੰ ਰਾਗ ਦੇ ਆਰੋਹ ਅਵਰੋਹ ਵਿਚ ਪ੍ਰਯੋਗ ਨਾ ਕਰ ਕੇ ਅਤੇ ਅਨ-ਅਭਿਆਸ ਰਾਹੀਂ ਅਲਪੱਤਵ ਦਿਖਾਉਣ ਲਈ ਰਾਗ ਦੇ ਵਿਵਾਦੀ ਸੁਰ ਨੂੰ ਪ੍ਰਬਲਤਾ ਦਿੱਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਇਥੇ ਇਹ ਸਪਸ਼ਟ ਕਰਨਾ ਜ਼ਰੂਰੀ ਹੈ ਕਿ ਅਲਪੱਤਵ ਤੋਂ ਭਾਵ ਘੱਟ ਮੱਹਤਵ ਵਾਲੇ ਸਵਰ ਤੋਂ ਹੈ ਨਾ ਕਿ ਵਰਜਿਤ ਸਵਰ ਤੋਂ। ਬਹੁਤਵ ਜ਼ਿਆਦਾਤਰ ਵਾਦੀ ਸਮਵਾਦੀ ਸੁਰਾਂ ਵਿਚ ਦਿਖਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਪਰ ਕੁਸ਼ਲ ਗਾਇਕ ਹੋਰ ਸਵਰਾਂ ਨੂੰ ਵੀ ਬਹੁਤਵ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰ ਦਿੰਦੇ ਹਨ।

ਉਪਰੋਕਤ ਸਾਰੇ ਲੱਛਣਾਂ ਦੇ ਅਧਿਐਨ ਤੋਂ ਸਪਸ਼ਟ ਹੈ ਕਿ ਰਾਗ ਰੂਪ ਦੇ ਆਕਾਰ ਨਿਰਮਾਣ ਲਈ ਇਹ ਲੱਛਣ ਬਹੁਤ ਮਹੱਤਵਪੂਰਣ ਹਨ। ਜਿਥੇ ਗ੍ਰਹਿ ਅਤੇ ਅੰਸ਼ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਸਵਰਾਂ ਨੂੰ ਪ੍ਰਮੁੱਖਤਾ ਦਿੰਦੇ ਹਨ, ਤਾਰ ਅਤੇ ਮੰਦਰ ਉਸ ਦੀ ਵਿਸਤਾਰ ਸੀਮਾ ਨਿਰਧਾਰਤ ਕਰਦੇ ਹਨ, ਨਿਆਸ ਅਤੇ ਅਪਨਿਆਸ ਲੱਛਣ ਠਹਿਰਾਵ ਦਰਸਾਉਂਦੇ ਹਨ। ਸਾਡਤੱਵ ਅਤੇ ਔਡਤਵ ਸਵਰਾਂ ਦੀ ਸੰਖਿਆ ਵੱਲ ਸੰਕੇਤ ਕਰਦੇ ਹਨ ਜਦਕਿ ਅਲਪੱਤਵ ਅਤੇ ਬਹੁਤਵ ਪ੍ਰਯੋਗ ਹੋਣ ਵਾਲੇ ਸਵਰਾਂ ਦੀ ਪ੍ਰਬਲਤਾ ਅਤੇ ਦੁਰਬਲਤਾ ਦਾ ਪਰਿਚੈ ਦਿੰਦੇ ਹਨ।

ਪ੍ਰਾਚੀਨ ਰਾਗ ਲੱਛਣ ਅਪ੍ਰਤੱਖ ਰੂਪ ਵਿਚ ਆਧੁਨਿਕ ਰਾਗ ਸੰਗੀਤ ਵਿਚ ਵੀ ਪ੍ਰਯੋਗ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਗ੍ਰਹਿ ਅਤੇ ਅੰਸ਼ ਸਵਰ ਆਧੁਨਿਕ ਆਰੰਭਕ ਸਵਰ ਅਤੇ ਵਾਦੀ ਸਵਰ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਮੌਜੂਦ ਹਨ। ਤਾਰ ਅਤੇ ਮੰਦਰ ਵੀ ਸਪਤਕਾਂ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਪ੍ਰਯੋਗ ਕੀਤੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਨਿਆਸ ਲੱਛਣ ਅੱਜ ਵੀ ਠਹਿਰਾਓ ਲਈ ਵਰਤਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਜਦਕਿ ਅਪਨਿਆਸ ਦਾ ਅਜੋਕੇ ਸੰਗੀਤ ਵਿਚ ਕੋਈ ਮਹੱਤਵ ਨਹੀਂ। ਸ਼ਾਡਵ ਅਤੇ ਔਡਵ ਆਪਣੇ ਪੁਰਾਣੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਪ੍ਰਯੋਗ ਹੋ ਕੇ ਰਾਗ ਦੀਆਂ ਜਾਤੀਆਂ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਸਾਡੇ ਸਾਹਮਣੇ ਹਨ। ਅਲਪੱਤਵ ਅਤੇ ਬਹੁਤਵ ਵੀ ਸਾਡੇ ਰਾਗ ਰੂਪਾਂ ਵਿਚ ਸਥਾਨ ਰੱਖਦੇ ਹਨ। ਸਪਸ਼ਟ ਹੈ ਕਿ ਪ੍ਰਾਚੀਨ ਰਾਗ ਲੱਛਣਾਂ ਦਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਪ੍ਰਤੱਖ ਰੂਪ ਵਿਚ ਨਾ ਸਹੀ, ਅਪ੍ਰਤੱਖ ਰੂਪ ਵਿਚ ਆਧੁਨਿਕ ਸੰਗੀਤ ਵਿਚ ਮੌਜੂਦ ਹੈ।

ਰਾਗ ਰਾਗਨੀ ਪੱਧਤੀ

ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਵਿਚ ਰਾਗ ਵਰਗੀਕਰਣ ਦੀਆਂ ਪ੍ਰਚੱਲਤ ਪਰੰਪਰਾਵਾਂ ਵਿਚੋਂ ਰਾਗ-ਰਾਗਨੀ ਵਰਗੀਕਰਣ ਵਾਲੀ ਪੱਧਤੀ ਦਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਲੰਬੇ ਸਮੇਂ ਤਕ ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਉੱਪਰ ਰਿਹਾ ਹੈ। ਇਸ ਪੱਧਤੀ ਦੀ ਉਤਪਤੀ ਅਤੇ ਵਿਕਾਸ ਬਾਰੇ ਅਨੇਕ ਮਤਭੇਦ ਹਨ ਪਰ ਵਿਭਿੰਨ ਪ੍ਰਾਚੀਨ ਗ੍ਰੰਥਾਂ ਵਿਚ ਇਸ ਦੇ ਵਿਵਰਣ ਤੋਂ ਸਪਸ਼ਟ ਹੈ ਕਿ ਇਹ ਪਰੰਪਰਾ ਪ੍ਰਾਚੀਨ ਹੈ।

ਸ਼ਾਰੰਗਦੇਵ ਦੇ ਕਾਲ (13ਵੀਂ ਸਦੀ) ਤਕ ਭਾਰਤ ਵਿਚ 'ਗ੍ਰਾਮ-ਮੂਰਛਨਾ-ਜਾਤੀ' ਪੱਧਤੀ ਹੀ ਪ੍ਰਚਲਨ ਵਿਚ ਸੀ ਜਿਸਦੇ ਨਾਲ ਰਾਗਾਂ ਦੇ ਦਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਗ੍ਰਾਮ ਰਾਗ, ਉਪਰਾਗ, ਰਾਗ, ਭਾਸ਼ਾ, ਵਿਭਾਸ਼ਾ, ਅੰਤਰਭਾਸ਼ਾ, ਰਾਗਾਂਗ, ਭਾਸ਼ਾਂਗ, ਕ੍ਰਿਆਂਗ ਅਤੇ ਉਪਾਂਗ ਵੀ ਪ੍ਰਚਲਿਤ ਸਨ। ਮੱਧਕਾਲ ਵਿਚ ਜਾਤੀਆਂ ਦਾ ਪ੍ਰਚਲਨ ਸਮਾਪਤ ਹੋ ਗਿਆ। ਉੱਤਰ ਭਾਰਤ ਵਿਚ ਰਾਗ-ਰਾਗਨੀਆਂ ਅਤੇ ਦਖੱਣ ਵਿਚ ਜਨਕਮੇਲ ਤੇ ਜਨਿਅ ਰਾਗ ਸੰਗੀਤ ਸ਼ਾਸਤਰ ਦੇ ਆਧਾਰ ਵਜੋਂ ਉਭਰੇ। ਸਭ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਨਾਰਦ ਨੇ 'ਸੰਗੀਤ ਮਕਰੰਦ' ਗ੍ਰੰਥ ਵਿਚ ਰਾਗ-ਰਾਗਨੀ ਪੱਧਤੀ ਦਾ ਇਕ ਨਵੀਨ ਤੇ ਰੋਚਕ ਸਿਧਾਂਤ ਪ੍ਰਸਤੁਤ ਕੀਤਾ ਜਿਸ ਵਿਚ ਰਾਗਾਂ ਨੂੰ 20 ਪੁਰਸ਼ ਰਾਗ, 24 ਇਸਤ੍ਰੀ ਰਾਗ (ਰਾਗਨੀਆਂ) ਅਤੇ 13 ਨਪੁੰਸਕ ਰਾਗਾਂ ਵਿਚ ਵਰਗੀਕ੍ਰਿਤ ਕਰਦੇ ਹੋਏ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਰਸ ਅਨੁਸਾਰ ਪ੍ਰਯੋਗ ਤੇ ਬਲ ਦਿੱਤਾ। ਮੰਤਗ ਦੇ 'ਬ੍ਰਿਹਦੇਸ਼ੀ' ਗ੍ਰੰਥ ਵਿਚ ਵੀ ਇਸ ਸਬੰਧੀ ਵਰਣਨ ਮਿਲਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਸ਼ਾਰੰਗਦੇਵ ਨੇ ਵੀ ਪੂਰਵ-ਪ੍ਰਚਲਿਤ ਮਤ ਦਾ ਵੀ ਉਲੇਖ ਕੀਤਾ ਹੈ।

ਮੱਧਕਾਲ ਵਿਚ 15ਵੀਂ ਤੋਂ 17ਵੀਂ ਸਦੀ ਦੌਰਾਨ ਲਿਖੇ ਗਏ ਗ੍ਰੰਥਾਂ ਵਿਚ ਸ਼ੁਭੰਕਰ ਦੇ 'ਸੰਗੀਤ ਦਾਮੋਦਰ', ਪੁੰਡਰੀਕ ਵਿੱਠਲ ਦੀ 'ਰਾਗ ਮਾਲਾ', ਫਕੀਰੁੱਲਾ ਦੇ 'ਰਾਗ ਦਰਪਣ' ਅਤੇ ਪੰਡਤ ਦਾਮੋਦਰ ਦੇ 'ਸੰਗੀਤ ਦਰਪਣ' ਆਦਿ ਵਿਚ ਪ੍ਰਮੁੱਖ 6 ਰਾਗ, ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀਆਂ 30 ਜਾਂ 36 ਰਾਗਨੀਆਂ ਦਾ ਵਰਨਣ ਮਿਲਦਾ ਹੈ। ਹੌਲੀ ਹੌਲੀ ਇਸ ਪੱਧਤੀ ਦੇ ਚਾਰ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਮਤ ਸਾਹਮਣੇ ਆਏ।

1. ਸ਼ਿਵ ਜਾਂ ਸੋਮੇਸ਼ਵਰ ਮਤ
2. ਕ੍ਰਿਸ਼ਣ ਜਾਂ ਕੱਲਿਨਾਥ ਮਤ
3. ਭਰਤ ਮਤ
4. ਹਨੂਮਾਨ ਮਤ

ਉਪਰੋਕਤ ਚਾਰੇ ਮੱਤ ਵਿਚ ਪ੍ਰਮੁੱਖ 6 ਰਾਗ, ਹਰ ਇਕ ਰਾਗ ਦੀਆਂ 5-5 ਜਾਂ 6-6 ਰਾਗਨੀਆਂ, ਉਨ੍ਹਾਂ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ 8-8 ਪੁੱਤਰ ਤੇ ਨੂੰਹਾਂ ਦਾ ਵੀ ਵਰਣਨ ਹੈ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਚਾਰ ਮਤਾਂ ਵਿਚੋਂ ਹਨੂਮਾਨ ਮਤ ਸਭ ਤੋਂ ਵਧ ਲੋਕਪ੍ਰਿਅ ਹੋਇਆ। ਭੈਰਵ, ਮਾਲਕੌਂਸ, ਹਿੰਡੋਲ, ਦੀਪਕ, ਸ਼੍ਰੀ ਅਤੇ ਮੇਘ ਰਾਗ ਹਰ ਇਕ ਮਤ ਨੇ ਥੋੜ੍ਹੇ ਪਰਿਵਰਤਨ ਦੇ ਨਾਲ ਮੁਖ ਰਾਗਾਂ ਵਜੋਂ ਸਵੀਕਾਰ ਕੀਤੇ।

ਭਾਰਤੀ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤੀ ਵਿਚ ਰਾਗ ਅਤੇ ਰਾਗਨੀਆਂ ਦੇਵੀ ਦੇਵਤਿਆਂ ਸਮਾਨ ਪੂਜੇ ਜਾਂਦੇ ਰਹੇ ਹਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਰਾਗ ਅਤੇ ਰਾਗਨੀਆਂ ਦਾ ਸਬੰਧ ਸ਼ਿਵ-ਪਾਰਵਤੀ ਜਾਂ ਫਿਰ ਕ੍ਰਿਸ਼ਨ ਅਤੇ ਗੋਪੀਆਂ ਨਾਲ ਦਰਸਾਇਆ ਗਿਆ ਹੈ। ਸਾਡੇ ਮਹਾਰਿਸ਼ੀ ਅਤੇ ਆਚਾਰੀਆਂ ਨੇ ਸੁਰ ਨਿਬੱਧ ਰਾਗਾਂ ਵਿਚ ਈਸ਼ਵਰ ਅਤੇ ਮਾਇਆ ਦੇ

ਸਮਾਨ ਰਾਗ ਅਤੇ ਰਾਗਨੀ ਦਾ ਪੁਰਸ ਅਤੇ ਇਸਤਰੀ ਵਜੋਂ ਭਾਵਪੂਰਣ ਅਨੁਭਵ ਕੀਤਾ ਅਤੇ ਤਦ ਅਨੁਸਾਰ ਉਸ ਨੂੰ ਸੰਗਿਆ ਦਿੱਤੀ ਗਈ।

ਆਧੁਨਿਕ ਕਾਲ ਵਿਚ ਮੁਹੰਮਦ ਰਜਾ ਨੇ ਆਪਣੇ ਗ੍ਰੰਥ 'ਨਗਮਾਤੇ ਆਸਫੀ' (1813 ਈ.) ਵਿਚ ਪ੍ਰਚਲਿਤ ਚਾਰੇ ਮਤਾਂ ਦਾ ਖੰਡਨ ਕਰਕੇ ਆਪਣਾ ਨਵੀਨ ਮਤ ਪ੍ਰਸਤੁਤ ਕੀਤਾ। ਇਸ ਵਿਦਵਾਨ ਨੇ 6 ਰਾਗ ਅਤੇ 36 ਰਾਗਨੀਆਂ ਦੇ ਸੁਰਾਂ ਵਿਚ ਸਮਾਨਤਾ ਰੱਖਣ ਦੀ ਕੋਸ਼ਿਸ ਅਧੀਨ ਹੇਠ ਲਿਖਿਆ ਵਰਗੀਕਰਣ ਕੀਤਾ—

ਮੁਹੰਮਦ ਰਜਾ ਦਾ ਰਾਗ ਰਾਗਨੀ-ਵਰਗੀਕਰਣ

	ਰਾਗ	ਰਾਗਨੀਆਂ
1.	ਭੈਰਵ	ਭੈਰਵੀ, ਰਾਮਕਲੀ, ਗੁਜਰੀ, ਖਟ, ਗਾਂਧਾਰੀ, ਆਸਾਵਰੀ
2.	ਮਾਲਕੌਂਸ	ਬਾਗੇਸ਼ਰੀ, ਤੋੜੀ, ਦੇਸੀ, ਸੂਹਾ, ਸੁਘਰਈ, ਮੁਲਤਾਨੀ
3.	ਹਿੰਡੋਲ	ਪੂਰੀਆ, ਬਸੰਤ, ਲਲਿਤ, ਪੰਚਮ, ਧਨਾਸ਼ਰੀ, ਮਾਰਵਾ
4.	ਸ੍ਰੀ	ਗੌਰੀ, ਪੂਰਵੀ, ਰਾਗ, ਤ੍ਰਿਵੇਣੀ, ਮਾਲ ਸ੍ਰੀ, ਜੈਤਸ੍ਰੀ
5.	ਮੇਘ	ਮਧੁਮਾਦ, ਗੌੜ, ਸ਼ੁਧਸਾਰੰਗ, ਵਡਹੰਸ,ਸਾਮੰਤ, ਸੋਰਠ
6.	ਨਟ	ਛਾਇਆਨਟ, ਹਮੀਰ, ਕਲਿਆਣ, ਕੇਦਾਰ, ਬਿਹਾਗੜਾ, ਯਮਨ

ਉਪਰੋਕਤ ਮਤ ਕਾਫੀ ਸਮੇਂ ਤਕ ਪ੍ਰਚਲਿਤ ਰਿਹਾ। ਇਹ ਮਤ ਕਾਫੀ ਹਦ ਤਕ ਪੂਰਵ-ਪ੍ਰਚਲਿਤ ਮਤ ਦੀ ਰਾਗ ਰਾਗਨੀਆਂ ਨਾਲ ਮਿਲਦਾ ਜੁਲਦਾ ਸੀ।

ਰਾਗ ਪਰਿਵਾਰ ਅਤਿਅੰਤ ਵਿਸ਼ਾਲ ਅਤੇ ਗੌਰਵਸ਼ਾਲੀ ਹੈ। ਇਸ ਨੂੰ 6 ਰਾਗਾਂ ਵਿਚ ਅਤੇ 36 ਰਾਗਨੀਆਂ ਵਿਚ ਸੀਮਿਤ ਕਰਨਾ ਸੰਭਵ ਪ੍ਰਤੀਤ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦਾ। ਭਾਵੇਂ ਕਿ ਰਾਗਾਂ ਦੇ ਨਾਵਾਂ ਤੋਂ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਪੁਰਸ਼ ਜਾਂ ਇਸਤ੍ਰੀ ਰਾਗ ਹੋਣ ਦਾ ਆਭਾਸ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਪਰ ਇਹ ਜਰੂਰੀ ਨਹੀਂ ਕਿ ਸਾਰੇ ਇਸਤ੍ਰ ਰਾਗਾਂ ਵਿਚ ਨਾਰੀ ਵਰਗੀ ਕੋਮਲਤਾ ਤੇ ਚੰਚਲਤਾ ਵੀ ਹੋਵੇ। ਪਰ ਇਸ ਦੇ ਨਾਲ ਹੀ ਇਹ ਵੀ ਸੱਚ ਹੈ ਕਿ ਇਸ ਪੱਧਤੀ ਦੀ ਪੌਰਾਣਿਕ ਪਰੰਪਰਾ ਭਾਰਤੀ ਜਨਸਾਧਾਰਣ ਦੇ ਦਿਮਾਗ ਵਿਚ ਇੰਨੀ ਜਿਆਦਾ ਘੁਲ ਮਿਲ ਗਈ ਹੈ ਕਿ ਆਮ ਲੋਕ ਵੀ ਰਾਗਾਂ ਨੂੰ ਪੁਰਸ਼ ਅਤੇ ਇਸਤਰੀ ਰਾਗਾਂ ਵਜੋਂ ਪਛਾਣਦੇ ਹਨ।

ਰਾਗ ਰਾਗਨੀ ਪੱਧਤੀ ਦੀ ਆਲੋਚਨਾ— ਜੇ ਅਸੀਂ 6 ਰਾਗਾਂ ਅਤੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਅੰਤਰਗਤ ਦਰਸਾਈਆਂ ਗਈਆਂ ਰਾਗਨੀਆਂ ਦੇ ਭਾਵ ਰੂਪ ਅਤੇ ਸਰੂਪ ਪ੍ਰਕਿਰਤੀ ਵਲ ਧਿਆਨ ਦੇਈਏ ਤਾਂ ਸਾਨੂੰ ਇਨ੍ਹਾਂ ਰਾਗ-ਰਾਗਨੀਆਂ ਦੇ ਪੁਰਸ਼-ਇਸਤ੍ਰੀ ਰੂਪ ਵਿਚ ਕੋਈ ਸਮਾਨਤਾ ਦਾ ਆਧਾਰ ਨਜਰ ਨਹੀਂ ਆਉਂਦਾ। ਰਾਗ-ਰਾਗਨੀਆਂ ਦੀ ਪਰਸਪਰ ਵੰਡ ਦਾ ਆਧਾਰ ਕੀ ਸੀ? ਮਾਲਕੌਂਸ ਰਾਗ ਦੀ ਰਾਗਨੀ ਤੋੜੀ ਦਰਸਾਉਣ ਪਿਛੇ ਕਿਹੜਾ ਆਧਾਰ ਸੀ? ਇਹ ਸਭ ਤੱਥ ਅਜੋਕੇ ਸਮੇਂ ਦੀ ਕਸੌਟੀ ਤੇ ਪੂਰੇ ਨਹੀਂ ਉਤਰਦੇ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਸਮਤਾ ਜਾਂ ਭਿੰਨਤਾ ਦਾ ਵਿਗਿਆਨਕ ਜਾਂ ਸ਼ਾਸਤਰੀ ਆਧਾਰ ਕਿਸੇ ਵੀ ਗ੍ਰੰਥ ਵਿਚ ਵਰਣਿਤ ਨਹੀਂ ਹੈ।

ਮੁਖ 6 ਰਾਗ, ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀਆਂ 5-5 ਜਾਂ 6-6 ਰਾਗਨੀਆਂ, 8-8 ਪੁਤੱਰ ਤੇ 8-8 ਨੂੰਹਾਂ ਹੀ ਕਿਉਂ ਮੰਨੀਆਂ ਗਈਆਂ? ਇਸ ਸੰਖਿਆ ਦਾ ਆਧਾਰ ਕੀ ਸੀ? ਰਾਗਾਂ ਦੇ ਪੁਰਸ਼ੱਤਵ, ਨਾਰੀਤਵ ਤੇ ਨਪੁੰਸਕਤਵ ਦੀ ਕੀ ਕਸੌਟੀ ਸੀ? ਇਨ੍ਹਾਂ ਸਵਾਲਾਂ ਦੇ ਜੁਆਬ ਸੰਗੀਤ ਜਿਗਿਆਸੂਆਂ ਨੂੰ ਕਿਧਰੇ ਨਹੀਂ ਮਿਲਦੇ। ਇਸ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਵੱਖ ਵੱਖ ਮਤਾਂ ਦੇ ਰਾਗ-ਰਾਗਨੀਆਂ ਦੇ ਨਾਂਵਾਂ ਵਿਚ ਮਤਭੇਦ ਮਿਲਦਾ ਹੈ। ਕਈ ਸਥਾਨਾਂ ਤੇ ਰਾਗਾਂ ਦੇ ਨਾਮ ਰਾਗਨੀਆਂ ਵਿਚ ਅਤੇ ਰਾਗਨੀਆਂ ਦੇ ਨਾਮ ਰਾਗਾਂ ਦੀ ਸ਼੍ਰੇਣੀ ਵਿਚ ਸ਼ਾਮਲ ਕੀਤੇ ਮਿਲਦੇ ਹਨ। ਉਪਰੋਕਤ ਕਾਰਨਾਂ ਕਰਕੇ ਰਾਗ ਰਾਗਨੀ ਪ੍ਰਣਾਲੀ ਨੂੰ ਅਧੂਰਾ ਸਮਝਿਆ ਜਾਂਦਾ ਰਿਹਾ ਹੈ।

ਉਪਰੋਕਤ ਆਲੋਚਨਾ ਦੇ ਬਾਵਜੂਦ ਵੀ ਅੱਜ ਆਮ ਸੰਗੀਤ ਪ੍ਰੇਮੀ ਰਾਗਾਂ ਨੂੰ ਰਾਗ-ਰਾਗਨੀਆਂ ਵਜੋਂ ਪਹਿਚਾਣਦਾ ਹੈ। ਉਹ ਅਜ ਵੀ ਭੈਰਵ ਨੂੰ ਰਾਗ ਅਤੇ ਭੈਰਵੀ ਨੂੰ ਰਾਗਨੀ ਕਹਿੰਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਪ੍ਰਣਾਲੀ ਨੂੰ ਵਿਗਿਆਨਕ ਆਧਾਰ ਦੇਣ ਦੀ ਲੋੜ ਹੈ। ਪੰਡਿਤ ਭਾਤਖੰਡੇ ਨੇ ਇਸ ਵਰਗੀਕਰਣ ਨੂੰ ਆਧੁਨਿਕ ਸਮੇਂ ਲਈ ਨਿਰ-ਅਰਥਕ ਮੰਨਿਆ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਪਿਛਲੇ ਕੁਝ ਸਮੇਂ ਤੋਂ ਰਾਗਾਂ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਅਨੇਕ ਪਰਿਵਰਤਨ ਹੋ ਚੁੱਕੇ ਹਨ। ਬਹੁਤ ਸਾਰੇ ਨਵੇਂ ਰਾਗਾਂ ਦੀ ਰਚਨਾ ਹੋ ਚੁੱਕੀ ਹੈ। ਦੱਖਣ ਦੇ ਅਨੇਕ ਰਾਗ ਹਿੰਦੁਸਤਾਨੀ ਸੰਗੀਤ ਪੱਧਤੀ ਵਿਚ ਸ਼ਮੂਲੀਅਤ ਪਾ ਚੁੱਕੇ ਹਨ। ਇਸੇ ਲਈ ਪੰਡਿਤ ਭਾਤਖੰਡੇ ਨੇ 'ਥਾਟ ਰਾਗ ਪੱਧਤੀ' ਦਾ ਆਵਿਸ਼ਕਾਰ ਕਰਕੇ ਰਾਗਾਂ ਨੂੰ 'ਜਨਕ' ਅਤੇ 'ਜਨਿਅ' ਰਾਗਾਂ ਦੀ ਸ਼੍ਰੇਣੀਆਂ ਵਿਚ ਵਰਗੀਕ੍ਰਿਤ ਕੀਤਾ। ਭਾਵੇਂ ਕਿ ਇਸ ਪੱਧਤੀ ਨੂੰ ਵੀ ਪੂਰਣ ਰੂਪ ਵਿਚ ਤਰਕ-ਸੰਗਤ ਨਹੀਂ ਕਿਹਾ ਜਾ ਸਕਦਾ ਪਰ ਫਿਰ ਵੀ ਅੱਜ 'ਥਾਟ ਰਾਗ ਪੱਧਤੀ' ਹੀ ਪ੍ਰਚਲਿਤ ਹੈ ਅਤੇ ਰਾਗ ਰਾਗਨੀ ਪਧਤੀ ਪੂਰਣ ਰੂਪ ਵਿਚ ਲੁਪਤ ਹੋ ਕੇ ਕੇਵਲ ਕਿਤਾਬਾਂ ਦਾ ਵਿਸ਼ਾ ਬਣ ਕੇ ਰਹਿ ਗਈ ਹੈ।

ਗੁਰਮਤਿ ਸੰਗੀਤ : ਪਰਿਭਾਸ਼ਕ ਸ਼ਬਦ

ਕੀਰਤਨੀਆ : ਸਿੱਖ ਧਰਮ ਅਤੇ ਸ੍ਰੀ ਗੁਰੂ ਗ੍ਰੰਥ ਸਾਹਿਬ ਉੱਪਰ ਆਧਾਰਿਤ ਗੁਰਮਤਿ ਸੰਗੀਤ ਦੀ ਨਿਰਧਾਰਿਤ ਪਰੰਪਰਾ ਅਨੁਸਾਰ ਸ਼ਬਦ ਕੀਰਤਨ ਕਰਨ ਵਾਲੇ ਨੂੰ ਕੀਰਤਨੀਆ ਕਿਹਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਕੀਰਤਨੀਏ ਲਈ ਇਸ ਪਰੰਪਰਾ ਵਿਚ 'ਰਾਗੀ' ਸ਼ਬਦ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਵੀ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਰਾਗੀਆਂ ਦੇ ਜੱਥੇ ਨੂੰ ਕੀਰਤਨੀ ਜੱਥਾ ਵੀ ਆਖਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਸ੍ਰੀ ਗੁਰੂ ਅਰਜਨ ਦੇਵ ਜੀ ਨੇ ਕੀਰਤਨੀਏ ਦਾ ਸਤਿਕਾਰ ਕਰਦਿਆਂ ਉਚਾਰਿਆ ਹੈ 'ਭਲੋ ਭਲੋ ਰੇ ਕੀਰਤਨੀਆ ਰਾਮ ਰਮਾ ਰਾਮਾ ਗੁਣ ਗਾਉ'। ਗੁਰੂ ਕਾਲ ਵਿਚ ਪ੍ਰਚਲਿਤ ਕੀਰਤਨ ਪਰੰਪਰਾ ਵਿਚ ਰਬਾਬੀ, ਰਾਗੀ ਅਤੇ ਢਾਡੀ ਤਿੰਨ ਪ੍ਰਕਾਰ ਦੇ ਕੀਰਤਨੀਆਂ ਦਾ ਯੋਗਦਾਨ ਰਿਹਾ ਹੈ। ਬਾਣੀ ਗਾਇਨ ਦੇ ਨਾਲ ਰਬਾਬ ਵਜਾਉਣ ਵਿਚ ਨਿਪੁੰਨ ਕੀਰਤਨੀਏ ਰਬਾਬੀ ਕਹਾਉਂਦੇ ਸਨ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਆਰੰਭ ਭਾਈ ਮਰਦਾਨੇ ਤੋਂ ਹੋਇਆ। ਉਪਰੰਤ ਮੁਸਲਮਾਨ ਰਬਾਬੀਆਂ ਦੀ ਲੰਬੀ ਪਰੰਪਰਾ ਵਿਚ ਸੱਤਾ, ਬਲਵੰਡ, ਬਾਬਕ, ਚਤਰਾ, ਸਾਦੂ, ਬਾਦੂ, ਰਜਾਦਾ, ਸਜਾਦਾ ਦਾ ਨਾ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਹੈ। ਸ੍ਰੀ ਗੁਰੂ ਅਰਜਨ ਦੇਵ ਜੀ ਦੇ ਕਾਲ ਵਿਚ ਕੀਰਤਨ ਕਰਨ ਵਾਲੇ ਭੱਟ ਜੋ ਹਰਿਮੰਦਰ ਸਾਹਿਬ ਵਿਖੇ ਕੀਰਤਨ ਕਰਦੇ ਸਨ, ਰਾਗੀ ਕਹਾਏ। ਸ੍ਰੀ ਗੁਰੂ ਨਾਨਕ ਦੇਵ ਅਤੇ ਹੋਰ ਗੁਰੂ ਸਾਹਿਬਾਨ ਸੁਤੰਤਰ ਰੂਪ ਵਿਚ ਜਾਂ ਰਬਾਬੀਆਂ ਦੀ ਸੰਗਤ ਨਾਲ ਕੀਰਤਨ ਕਰਦੇ ਸਨ ਅਤੇ ਸ੍ਰੀ ਗੁਰੂ ਅਰਜਨ ਦੇਵ ਜੀ ਨੇ ਪੇਸ਼ਾਵਰ ਰਬਾਬੀਆਂ ਦੀ ਥਾਂ ਗੁਰੂ ਕੇ ਸਿੱਖਾਂ ਨੂੰ ਕੀਰਤਨੀਏ ਬਣਾਉਣ ਦੀ ਪਰੰਪਰਾ ਅਰੰਭੀ ਜੋ ਅੱਜ ਤਕ ਕਾਇਮ ਹੈ। ਢੱਡ ਅਤੇ ਸਾਰੰਗੀ ਸਾਜਾਂ ਦੀ ਸੰਗਤ ਨਾਲ ਵੀਰ ਯੋਧਿਆਂ ਦੀਆਂ ਗਾਥਾਵਾਂ ਦਾ ਗਾਇਨ ਕਰਨ ਵਾਲਿਆਂ ਨੂੰ ਢਾਡੀ ਕਿਹਾ ਗਿਆ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਪਰੰਪਰਾ ਦੇ ਵਧੇਰੇ ਵਿਕਾਸ ਸ੍ਰੀ ਗੁਰੂ ਹਰਿਗੋਬਿੰਦ ਦੇ ਕਾਲ ਵਿਚ ਹੋਇਆ। ਭਾਈ ਅਬਦੁੱਲਾ ਅਤੇ ਭਾਈ ਨੱਥਾ ਵਰਗੇ ਢਾਡੀਆਂ ਦਾ ਵਰਨਣ ਵੀ ਇਸੇ ਕਾਲ ਵਿਚ ਪ੍ਰਾਪਤ ਹੈ।

ਹਰਿਮੰਦਰ ਸਾਹਿਬ ਦੇ ਕੁਝ ਕੀਰਤਨੀਏ ਸੰਗੀਤ-ਕਲਾ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਕਾਵਿ-ਕਲਾ ਅਤੇ ਯੁੱਧ-ਕਲਾ ਵਰਗੇ ਗੁਣਾਂ ਦੇ ਧਾਰਨੀ ਵੀ ਸਨ। ਭਾਈ ਬਲਵੰਡ ਤੇ ਭਾਈ ਸੱਤਾ ਦੀ ਰਚਨਾ 'ਰਾਮਕਲੀ ਦੀ ਵਾਰ' ਆਪਣੇ ਉੱਚ ਕਾਵਿ ਪੱਧਰ ਕਰਕੇ ਸ੍ਰੀ ਗੁਰੂ ਗ੍ਰੰਥ ਸਾਹਿਬ ਵਿਚ ਦਰਜ ਹੋਈ। ਭਾਈ ਬਾਬਕ ਦੀ ਸੰਗੀਤ ਪਰਬੀਨਤਾ ਨੂੰ ਮੁੱਖ ਰੱਖਦਿਆਂ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਸ੍ਰੀ ਗੁਰੂ ਤੇਗ ਬਹਾਦੁਰ ਦਾ ਸੰਗੀਤ ਉਸਤਾਦ ਬਣਾਇਆ ਗਿਆ ਸੀ। ਮਹਾਨ ਯੋਧਾ ਸ੍ਰ. ਜੱਸਾ ਸਿੰਘ ਆਹਲੂਵਾਲੀਆ ਅੰਮ੍ਰਿਤਸਰ ਵਿਖੇ ਕੀਰਤਨ ਵੀ ਕਰਦੇ ਸਨ। ਸਬਰ-ਸੰਤੋਖ ਦੀ ਮੂਰਤ ਭਾਈ ਮਣਸਾ ਸਿੰਘ ਨੇ ਮਹਾਰਾਜਾ ਰਣਜੀਤ ਸਿੰਘ ਵੱਲੋਂ ਦਿੱਤੀ ਭੇਟਾ ਠੁਕਰਾ ਦਿੱਤੀ ਸੀ। ਸਮੁੱਚੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਕੀਰਤਨੀਏ ਗੁਰਮਤਿ ਪਰੰਪਰਾ ਵਿਚ ਹਮੇਸ਼ਾਂ ਮਹਾਨ ਸਤਿਕਾਰ ਦੇ ਪਾਤਰ ਰਹੇ ਹਨ। ਭਾਈ ਹਰਸਾ ਸਿੰਘ, ਭਾਈ ਗੁਰਮੁਖ ਸਿੰਘ, ਭਾਈ ਧਿਆਨ ਸਿੰਘ, ਭਾਈ ਦਰਸ਼ਨ ਸਿੰਘ ਕੋਮਲ, ਭਾਈ ਬਾਤਨ ਸਿੰਘ, ਭਾਈ ਆਤਮਾ ਸਿੰਘ, ਭਾਈ ਸਰਮੁਖ ਸਿੰਘ, ਭਾਈ ਸਨਮੁਖ ਸਿੰਘ, ਭਾਈ ਗਿਆਨ ਸਿੰਘ ਐਬਟਾਬਾਦ, ਭਾਈ ਹਰਦਿੱਤ ਸਿੰਘ, ਭਾਈ ਜਗਤ ਸਿੰਘ, ਭਾਈ ਜਵਾਲਾ ਸਿੰਘ, ਭਾਈ ਸਮੁੰਦ ਸਿੰਘ, ਭਾਈ ਲਾਭ ਸਿੰਘ, ਭਾਈ ਸ਼ਾਮ ਸਿੰਘ, ਭਾਈ ਸੁੰਦਰ ਸਿੰਘ, ਭਾਈ ਸਾਂਈ ਦਿੱਤਾ, ਭਾਈ ਦੇਸਾ, ਭਾਈ ਸੰਤਾ, ਭਾਈ ਚਾਂਦ, ਭਾਈ ਗੋਪਾਲ ਸਿੰਘ, ਭਾਈ ਬਖਸ਼ੀਸ਼ ਸਿੰਘ, ਭਾਈ ਅਵਤਾਰ ਸਿੰਘ,

ਭਾਈ ਗੁਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਵਰਗੇ ਕੀਰਤਨੀਆਂ ਦਾ ਗੁਰਮਤਿ ਸੰਗੀਤ ਪਰੰਪਰਾ ਵਿਚ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਯੋਗਦਾਨ ਰਿਹਾ ਹੈ।

ਆਧੁਨਿਕ ਕਾਲ ਵਿਚ ਸਿੱਖ ਧਰਮ ਵਿਚ ਕੀਰਤਨੀਆਂ ਦੀ ਪਰੰਪਰਾ ਕਾਇਮ ਹੈ। ਕੀਰਤਨੀਏ ਲਈ ਕੁਝ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਗੁਣਾਂ ਦਾ ਧਾਰਣੀ ਹੋਣਾ ਜ਼ਰੂਰੀ ਹੈ, ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚ ਰਾਗ ਸੰਗੀਤ ਦੀ ਤਕਨੀਕ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਪੁਰਾਤਨ ਰੀਤਾਂ ਦੀ ਜਾਣਕਾਰੀ, ਸਿੱਖ ਇਤਿਹਾਸ ਸੰਬੰਧੀ ਸਾਖੀਆਂ, ਗੁਰਬਾਣੀ ਦਾ ਸਮੁੱਚਾ ਭਾਵ ਅਰਥ, ਸਾਜਾਂ ਨੂੰ ਵਜਾਉਣ ਵਿਚ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਮੁਹਾਰਤ ਅਤੇ ਵਿਭਿੰਨ ਗਾਇਨ ਸ਼ੈਲੀਆਂ ਉਪਰ ਪੂਰਨ ਅਧਿਕਾਰ ਹੋਣਾ ਜ਼ਰੂਰੀ ਹੈ। ਉਸ ਦਾ ਗਾਇਨ ਸੁਰੀਲਾ ਅਤੇ ਲੈਅਯੁਕਤ, ਉਚਾਰਨ ਸਪਸ਼ਟ ਤੇ ਪ੍ਰਭਾਵਸ਼ਾਲੀ ਹੋਣਾ ਚਾਹੀਦਾ ਹੈ ਤਾਂ ਜੋ ਸਮੂਹ ਸਾਧ ਸੰਗਤ ਉਸ ਦੇ ਕੀਰਤਨ ਦਾ ਰਸ ਲੈ ਸਕੇ।

ਬੰਦਨਾ : ਕਿਸੇ ਕੀਰਤਨ ਪ੍ਰਸਤੁਤੀ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਬੇਨਤੀ ਜਾਂ ਅਰਦਾਸ ਵਜੋਂ ਗਾਇਨ ਕੀਤੇ ਜਾਣ ਵਾਲੇ ਸ਼ਲੋਕ ਜਾਂ ਬਾਣੀ ਦੀਆਂ ਤੁਕਾਂ ਨੂੰ ਗੁਰਮਤਿ ਸੰਗੀਤ ਦੀ ਵਿਵਹਾਰਕ ਪਰੰਪਰਾ ਵਿਚ 'ਬੰਦਨਾ' ਦਾ ਨਾਂ ਦਿੱਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਜਿਸ ਦਾ ਨਿਸ਼ਚਿਤ, ਮੌਲਿਕ ਤੇ ਵਿਲੱਖਣ ਸਰੂਪ ਹੈ। ਕੀਰਤਨੀਏ ਸਿੰਘ ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਵਿਲੰਬਿਤ ਖਿਆਲ ਦੇ ਅੰਦਾਜ਼ ਤੋਂ ਇੱਕਤਾਲ, ਆੜਾਚਾਰਤਾਲ ਅਤੇ ਝੂਮਰਾ ਆਦਿ ਤਾਲਾਂ ਦੇ ਵਿਲੰਬਿਤ ਰੂਪ ਵਿਚ ਅਰਦਾਸ, ਬੇਨਤੀ ਤੇ ਆਧਾਰਿਤ ਬਾਣੀ ਦੀਆਂ ਤੁਕਾਂ ਨੂੰ ਸੰਬੰਧਿਤ ਰਾਗ ਵਿਚ ਨਿਬੱਧ ਕਰਕੇ ਗਾਇਨ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਉਪਰੰਤ ਇਸ ਦਾ ਮੁਕਾਅ 'ਅਨੰਦ ਗੁਣੀ ਨਿਧਾਨ ਗੁਰੂ ਗਰੀਬ ਨਿਵਾਜ ਧੰਨ ਵਾਹਿਗੁਰੂ' ਆਦਿ ਨਿਸ਼ਚਿਤ ਪਰੰਪਰਾ ਅਨੁਸਾਰ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਗੁਰਮਤਿ ਸੰਗੀਤ ਦੀ ਵਿਧੀਵਤ ਤਾਲੀਮ ਗ੍ਰਹਿਣ ਕੀਤੇ ਕੀਰਤਨੀਆਂ ਦਾ ਅਨੁਮਾਨ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਬੰਦਨਾ ਦੀ ਕੀਰਤਨ ਸ਼ੈਲੀ ਤੋਂ ਹੀ ਲੱਗ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਸ਼ੈਲੀ ਨੂੰ ਮੰਗਲਾਚਰਣ ਵੀ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।

ਪਉੜੀ : ਪਉੜੀ ਗੁਰਮਤਿ ਸੰਗੀਤ ਦੀ ਮੌਲਿਕ ਤੇ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਸੰਗੀਤਕ ਰਚਨਾ ਹੈ ਜਿਸ ਦਾ ਨਿਸ਼ਚਿਤ ਅਤੇ ਸੁਤੰਤਰ ਲੈਅ-ਪ੍ਰਬੰਧ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਭਾਵੇਂ ਲੋਕ-ਸੰਗੀਤ ਵਿਚ ਇਸ ਨਾਲ ਮਿਲਦੀਆਂ-ਜੁਲਦੀਆਂ ਸ਼ੈਲੀਆਂ ਪ੍ਰਚਲਿਤ ਹਨ ਪਰੰਤੂ ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਵਿਚ ਅਜਿਹੀ ਕੋਈ ਸ਼ੈਲੀ ਨਹੀਂ ਮਿਲਦੀ। ਸ਼ਬਦ ਕੀਰਤਨ ਦੀ ਸਮਾਪਤੀ 'ਤੇ, ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਕਰਕੇ ਵਾਰ ਗਾਇਨ ਦੇ ਅੰਤ ਵਿਚ ਇਕ ਛੋਟਾ ਸ਼ਬਦ ਪਉੜੀ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਗਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਜਿਸ ਨੂੰ 'ਪਉੜੀ ਲਾਉਣਾ' ਵੀ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਸ਼ੈਲੀ ਲਈ 'ਪਉੜੀ' ਨਾਮਕ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਤਾਲ ਵੀ ਨਿਰਧਾਰਿਤ ਹੈ ਜਿਸ ਦੇ ਬੋਲ 'ਗੇ ਤਿਟ ਤਾ ਗੇਤਾ' ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਇਹ ਤਾਲ ਢੱਡ ਵਾਦਨ ਲਈ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਹੈ, ਜੋ ਅੱਜ-ਕੱਲ੍ਹ ਤਬਲੇ ਉੱਪਰ ਵੀ ਵਜਦਾ ਹੈ। ਵਾਰ ਗਾਇਨ ਉਪਰੰਤ ਰਾਗੀ ਜੱਥਾ ਮੱਧ ਲੈਅ ਵਿਚ ਤਾਰ ਸਪਤਕ ਦੇ ਸੁਰਾਂ ਵਿਚ ਪਉੜੀ ਲਾਉਂਦਾ ਹੈ। ਪਉੜੀ ਦੀ ਅੰਤਲੀ ਤੁਕ ਨੂੰ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਰੂਪ ਵਿਚ ਤੋੜਾ ਮਾਰ ਕੇ ਅਤੇ ਤੀਸਰੀ ਵਾਰ ਇਕ ਮਾਤਰਾ ਵਧਾ ਕੇ ਇਸ ਦਾ ਮੁਕਾਅ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਪਉੜੀ ਗਾਇਨ ਸ਼ੈਲੀ ਅਤੇ ਪਉੜੀ ਤਾਲ ਦੋਵੇਂ ਹੀ ਗੁਰਮਤਿ ਸੰਗੀਤ ਦੀ ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਨੂੰ ਇਕ ਅਨੁਪਮ ਦੇਣ ਹੈ।

ਚੌਕੀ : ਗੁਰਮਤਿ ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਸੰਪੂਰਨ ਨਿਯਮਾਂ ਉੱਪਰ ਆਧਾਰਿਤ ਗੁਰਮਤਿ ਅਨੁਸਾਰ ਪਰਮਾਣਿਕ ਬਾਣੀ ਦੀ ਸੰਪੂਰਨ ਪ੍ਰਸਤੁਤੀ ਨੂੰ ਕੀਰਤਨ ਚੌਕੀ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਚਾਰ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਸੰਗੀਤ ਪ੍ਰਬੰਧਾਂ ਦੀ ਧਾਰਣੀ ਹੋਣ ਕਰਕੇ ਇਹ ਚੌਕੀ ਕਹਾਉਂਦੀ ਹੈ ਜਿਸ ਵਿਚ ਚਾਰੇ ਅੰਗ ਸ਼ਾਨ ਜਾਂ ਲਹਿਰਾ, ਬੰਦਨਾ ਜਾਂ ਮੰਗਲਾਚਰਣ, ਸ਼ਬਦ-ਗਾਇਨ ਅਤੇ ਪਉੜੀ ਕ੍ਰਮ-ਰੂਪ ਵਿਚ ਪ੍ਰਸਤੁਤ ਕੀਤੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਪਹਿਲੇ ਭਾਗ ਵਿਚ ਸਾਜਿੰਦੇ ਦੇ ਨਗਮੇ ਜਾਂ ਧੁਨ ਉਪਰ ਤਬਲਾ ਵਾਦਕ ਤਬਲਾ ਵਾਦਨ ਕਰਕੇ ਸੰਗੀਤਮਈ ਮਾਹੌਲ ਦੀ ਸਿਰਜਣਾ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਦੂਸਰੇ ਭਾਗ ਵਿਚ ਮੰਗਲਾਚਰਣ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ 'ਡੰਡਉਤ ਬੰਦਨਾ...' ਦੀ ਤੁਕ ਦਾ ਗਾਇਨ ਧਰੁਪਦ ਜਾਂ ਧਮਾਰ ਅੰਗ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਿਤ ਰਾਗ ਅਤੇ ਤਾਲ ਸਹਿਤ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਤੀਸਰੇ ਭਾਗ ਵਿਚ ਨਿਰਧਾਰਿਤ ਰਾਗ ਵਿਚ ਵਿਸ਼ੇ ਅਨੁਕੂਲ ਸ਼ਬਦ ਦਾ ਗਾਇਨ ਧਰੁਪਦ, ਪੜਤਾਲ, ਖਿਆਲ ਜਾਂ ਹੋਰ ਦਰਜ ਗਾਇਨ

ਰੂਪਾਂ ਅਨੁਸਾਰ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਚੌਥੇ ਅਤੇ ਅੰਤਲੇ ਭਾਗ ਵਿਚ ਦਰਜ ਵਾਰਾਂ ਦੇ ਸਮੇਂ ਅਨੁਸਾਰ ਸ਼ਲੋਕਾਂ ਦਾ ਗਾਇਨ ਪਉੜੀ ਲਾਉਣ ਵਜੋਂ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਉਪਰੋਕਤ ਚਾਰ ਅੰਗਾਂ ਨਾਲ ਕੀਰਤਨ ਚੌਕੀ ਸੰਪੂਰਨ ਹੁੰਦੀ ਹੈ।

ਕੀਰਤਨ ਦਾ ਪ੍ਰਚਲਨ ਸ੍ਰੀ ਗੁਰੂ ਨਾਨਕ ਦੇਵ ਜੀ ਦੇ ਸਮੇਂ ਤੋਂ ਹੀ ਹੋ ਗਿਆ ਸੀ ਪਰੰਤੂ ਕੀਰਤਨ ਚੌਕੀ ਦੀ ਮਰਿਆਦਾਪੂਰਨ ਪਰੰਪਰਾ ਸ੍ਰੀ ਗੁਰੂ ਅਰਜਨ ਦੇਵ ਜੀ ਦੇ ਕਾਲ ਤੋਂ ਆਰੰਭ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਆਧੁਨਿਕ ਕਾਲ ਵਿਚ ਹੇਠ ਲਿਖੀਆਂ ਚੌਕੀਆਂ ਪ੍ਰਚਲਿਤ ਹਨ—1. ਤਿੰਨ ਪਹਿਰੇ ਦੀ ਚੌਕੀ, 2. ਆਸਾ ਦੀ ਵਾਰ ਦੀ ਚੌਕੀ, 3. ਬਿਲਾਵਲ ਦੀ ਚੌਕੀ, 4. ਆਨੰਦ ਦੀ ਚੌਕੀ, 5. ਚਰਨਕੰਵਲ ਦੀ ਚੌਕੀ, 6. ਸੋਦਰੁ ਦੀ ਚੌਕੀ, 7. ਆਰਤੀ ਦੀ ਚੌਕੀ, 8. ਕਾਨੜੇ ਜਾਂ ਕਲਿਆਣ ਦੀ ਚੌਕੀ, 9. ਕੀਰਤਨ ਸੋਹਿਲੇ ਦੀ ਚੌਕੀ। ਗੁਰਮਤਿ ਸੰਗੀਤ ਦੀ ਪਰੰਪਰਾ ਵਿਚ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਅਵਸਰਾਂ ਅਤੇ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਰੁੱਤਾਂ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਿਤ ਨਿਰਧਾਰਿਤ ਸ਼ਬਦ ਕੀਰਤਨ ਚੌਕੀ ਦਾ ਵਿਵਹਾਰ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਜਿਸ ਅਧੀਨ ਜਨਮ, ਕੁੜਮਾਈ, ਆਨੰਦ ਕਾਰਜ, ਮੌਤ ਉਪਰੰਤ ਰਸਮਾਂ ਲਈ ਨਿਰਧਾਰਿਤ ਸ਼ਬਦਾਂ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਬਸੰਤ ਰੁੱਤ ਵਿਚ ਬਸੰਤ ਰਾਗ, ਸਾਉਣ ਮਹੀਨੇ ਵਿਚ ਮਲ੍ਹਾਰ ਰਾਗ ਵਿਚ ਸ਼ਬਦ ਅਤੇ ਪਉੜੀ ਲਾਉਣ ਦੀ ਪਰੰਪਰਾ ਹੈ। ਸ੍ਰੀ ਹਰਿਮੰਦਰ ਸਾਹਿਬ ਵਿਖੇ ਅੱਜ ਵੀ ਵਿਭਿੰਨ ਕੀਰਤਨ ਚੌਕੀਆਂ ਦੇ ਨਾਵਾਂ ਅਨੁਸਾਰ ਕੀਰਤਨ ਦੀ ਮਰਯਾਦਾ ਹੈ।

ਧੁਨਿ : ਸ੍ਰੀ ਗੁਰੂ ਗ੍ਰੰਥ ਸਾਹਿਬ ਵਿਚ ਧੁਨਿ ਜਾਂ ਧੁਨੀ ਨੂੰ ਵਾਰ ਬਾਣੀ ਰੂਪ ਦੇ ਉੱਪਰ ਇਕ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਗਾਇਨ ਸੰਕੇਤ ਵਜੋਂ ਦਰਜ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਗੁਰਮਤਿ ਸੰਗੀਤ ਪਰੰਪਰਾ ਅਨੁਸਾਰ ਪੰਜਾਬੀ ਲੋਕ ਸੰਗੀਤ ਵਿਚ ਸਦੀਆਂ ਤੋਂ ਪ੍ਰਚਲਿਤ ਅਤੇ ਢਾਡੀ ਪਰੰਪਰਾ ਦੁਆਰਾ ਵਿਕਸਿਤ ਉਹ ਸੁਰਾਤਮਕ ਸਰੂਪ ਹੈ ਜਿਸ ਦੇ ਆਧਾਰ ਉੱਤੇ ਗੁਰੂ ਸਾਹਿਬਾਨ ਨੇ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਰਾਗਾਂ ਵਿਚ ਅਧਿਆਤਮਕ ਵਾਰਾਂ ਉਚਾਰੀਆਂ। ਵਾਰ ਮੂਲ ਤੌਰ ਤੇ ਜੰਗ, ਯੁੱਧ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਿਤ ਕਾਵਿ-ਰੂਪ ਹੈ ਜਿਸ ਵਿਚ ਬਹਾਦਰ ਯੋਧਿਆਂ ਦੀ ਲੜਾਈ ਤੇ ਸੂਰਬੀਰਤਾ ਨੂੰ ਨਾਇਕ ਤੇ ਖਲਨਾਇਕ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਚਿਤਰਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਵੀਰਾਂ ਯੋਧਿਆਂ ਦੀਆਂ ਗਾਥਾਵਾਂ ਨੂੰ ਗਾਉਣ ਦੇ ਲਈ ਪੰਜਾਬੀ ਲੋਕ ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਵਿਚ ਸਦੀਆਂ ਤੋਂ ਅਨੇਕ ਲੋਕ ਵਾਰਾਂ ਪ੍ਰਚਲਿਤ ਹਨ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਸਿੱਖਾਂ ਦੇ ਛੇਵੇਂ ਗੁਰੂ ਸ੍ਰੀ ਗੁਰੂ ਹਰਿਗੋਬਿੰਦ ਸਾਹਿਬ ਨੇ ਢਾਡੀ ਪਰੰਪਰਾ ਦੁਆਰਾ ਵਾਰ ਗਾਇਨ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਸਥਾਪਤ ਕੀਤਾ। ਸ੍ਰੀ ਗੁਰੂ ਗ੍ਰੰਥ ਸਾਹਿਬ ਵਿਚ ਦਰਜ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਰਾਗਾਂ ਅਧੀਨ 22 ਅਧਿਆਤਮਕ ਵਾਰਾਂ ਉੱਪਰ ਧੁਨੀਆਂ ਦੇ ਸੰਕੇਤ ਦਿੱਤੇ ਗਏ ਹਨ। ਉਦਾਹਰਨ ਦੇ ਤੌਰ ਤੇ ਗੁਰਮਤਿ ਸੰਗੀਤ ਕੀਰਤਨ ਪਰੰਪਰਾ ਦੀ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਚੌਕੀ 'ਆਸਾ ਦੀ ਵਾਰ' ਉੱਪਰ ਅੰਕਿਤ **ਧੁਨਿ** ਸਿਰਲੇਖ ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਹੈ :

ਆਸਾ ਮਹਲਾ ੧ ॥
ਵਾਰ ਸਲੋਕਾ ਨਾਲਿ ਸਲੋਕ ਭੀ ਮਹਲੇ ਪਹਿਲੇ ਕੇ ਲਿਖੇ ਟੁੰਡੇ ਅਸਰਾਜੇ ਕੀ ਧੁਨੀ ॥

(*ਸ੍ਰੀ ਗੁਰੂ ਗ੍ਰੰਥ ਸਾਹਿਬ*, ਪੰਨਾ ੪੬੨)

ਸ੍ਰੀ ਗੁਰੂ ਗ੍ਰੰਥ ਸਾਹਿਬ ਵਿਚ ਦਰਜ ਨੌ ਵਾਰਾਂ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਉੱਪਰ **ਧੁਨਿ** ਸਿਰਲੇਖ ਰੂਪ ਵਿਚ ਦਰਜ ਹੈ, ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਹਨ :

	ਵਾਰ	*ਧੁਨਿ ਸਿਰਲੇਖ*	*ਪੰਨਾ ਸ੍ਰੀ ਗੁਰੂ ਗ੍ਰੰਥ ਸਾਹਿਬ*
1.	ਵਾਰ ਮਾਝ ਕੀ ਤਥਾ ਸਲੋਕ ਮਹਲਾ ੧	ਮਲਕ ਮੁਰੀਦ ਤਥਾ ਚੰਦ੍ਰਹੜਾ ਸੋਹੀਆ ਕੀ ਧੁਨੀ ਗਾਵਣੀ	੩੦੦
2.	ਗਉੜੀ ਕੀ ਵਾਰ ਮਹਲਾ ੫	ਰਾਇ ਕਮਾਲ ਦੀ ਮੋਜਦੀ ਕੀ ਵਾਰ ਕੀ ਧੁਨਿ ਉਪਰ ਗਾਵਣੀ	੩੧੮

3.	ਆਸਾ ਮਹਲਾ ੧ ਸਲੋਕਾ ਨਾਲਿ ਸਲੋਕ ਭੀ ਮਹਲੇ ਪਹਿਲੇ ਕੇ ਲਿਖੇ	ਟੁੰਡੇ ਅਸਰਾਜੈ ਕੀ ਧੁਨੀ	੪੬੨
4.	ਗੂਜਰੀ ਕੀ ਵਾਰ ਮਹਲਾ ੩	ਸਿਕੰਦਰ ਬਿਰਾਹਿਮ ਕੀ ਵਾਰ ਕੀ ਧੁਨੀ ਗਾਵਣੀ	੫੦੮
5.	ਵਡਹੰਸ ਕੀ ਵਾਰ ਮਹਲਾ ੪	ਲਲਾਂ ਬਹਿਲੀਮਾ ਕੀ ਧੁਨਿ ਗਾਵਣੀ	੫੮੫
6.	ਰਾਮਕਲੀ ਕੀ ਵਾਰ ਮਹਲਾ ੩	ਜੋਧੈ ਵੀਰੈ ਪੂਰਬਾਣੀ ਕੀ ਧੁਨੀ	੯੪੭
7.	ਸਾਰੰਗ ਕੀ ਵਾਰ ਮਹਲਾ ੪	ਰਾਇ ਮਹਮੇ ਹਸਨੇ ਕੀ ਧੁਨਿ	੧੨੩
8.	ਵਾਰ ਮਲਾਰ ਕੀ ਮਹਲਾ ੧	ਰਾਣੇ ਕੈਲਾਧ ਤਥਾ ਮਾਲਦੇ ਕੀ ਧੁਨਿ	੧੨੭੮
9.	ਕਾਨੜੇ ਕੀ ਵਾਰ ਮਹਲਾ ੪	ਮੂਸੇ ਕੀ ਵਾਰ ਕੀ ਧੁਨੀ	੧੩੧੨

ਅਲਾਹੁਣੀ : ਪੰਜਾਬੀ ਲੋਕ ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਅੰਤਰਗਤ ਅਲਾਹੁਣੀ ਗਾਇਨ ਰੂਪ ਵਿਚ ਮਿਰਤਕ ਵਿਅਕਤੀ ਦੀ ਉਪਮਾ ਜਾਂ ਗੁਣਾਂ ਦਾ ਵਖਿਆਨ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਜਿਸ ਨੂੰ ਗੁਰਬਾਣੀ ਦੇ ਅੰਤਰਗਤ ਨਾਸ਼ਵਾਨ ਸੰਸਾਰ ਵਿਚ ਚੰਗੇ ਕੰਮ ਕਰਨ ਦੀ ਪ੍ਰੇਰਨਾ, ਮੌਤ ਦੀ ਅਟਲਤਾ ਅਤੇ ਸਦੈਵ ਸਥਿਰ ਪ੍ਰਭੂ ਭਗਤੀ ਦੇ ਸੰਦੇਸ਼ ਨੂੰ ਰੂਪਾਂਤਰਿਤ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਸ੍ਰੀ ਗੁਰੂ ਗ੍ਰੰਥ ਸਾਹਿਬ ਵਿਚ ਅਲਾਹੁਣੀਆਂ ਵਡਹੰਸ ਰਾਗ ਵਿਚ ਦਰਜ ਹਨ। (ਅਲਾਹੁਣੀ ਸੰਬੰਧੀ ਵਿਸਤ੍ਰਿਤ ਜਾਣਕਾਰੀ ਲਈ ਗੁਰਮਤਿ ਸੰਗੀਤ ਦੀਆਂ ਗਾਇਨ ਸ਼ੈਲੀਆਂ ਵਾਲਾ ਭਾਗ ਦੇਖੋ।)

ਗੁਰਮਤਿ ਸੰਗੀਤ : ਗਾਇਨ ਸ਼ੈਲੀਆਂ

ਸ੍ਰੀ ਗੁਰੂ ਗ੍ਰੰਥ ਸਾਹਿਬ ਸਿੱਖ ਗੁਰੂ ਸਾਹਿਬਾਨ, ਸੰਤਾਂ ਅਤੇ ਭਗਤਾਂ ਦੀ ਬਾਣੀ ਦਾ ਅਦੁੱਤੀ ਸੰਗੀਤਕ ਸੰਕਲਨ ਹੈ ਜਿਸ ਦੀ ਸਮੁੱਚੀ ਸੰਪਾਦਨਾ ਰਾਗਾਤਮਕ ਹੈ। ਇਸ ਲਈ ਇਹ ਗੁਰਮਤਿ ਸੰਗੀਤ ਦਾ ਆਧਾਰ ਗ੍ਰੰਥ ਮੰਨਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਗੁਰਮਤਿ ਸੰਗੀਤ ਵਿਚ ਬਾਣੀ ਦੀ ਪ੍ਰਸਤੁਤੀ ਲਈ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਕੀਰਤਨ ਸ਼ੈਲੀਆਂ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚੋਂ ਭਾਰਤੀ ਸ਼ਾਸਤਰੀ ਸੰਗੀਤ ਅਤੇ ਲੋਕ ਸੰਗੀਤ ਦਾ ਰੂਪ ਸਪਸ਼ਟ ਉਜਾਗਰ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਪਰੰਤੂ ਗੁਰਮਤਿ ਸੰਗੀਤ ਦਾ ਨਿਵੇਕਲਾ ਪ੍ਰਬੰਧ ਅਤੇ ਅਨੁਸ਼ਾਸਨ ਇਸ ਨੂੰ ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਨਾਲੋਂ ਪ੍ਰਯੋਗਾਤਮਕ ਵਿਲੱਖਣਤਾ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਪ੍ਰਬੰਧ, ਧਰੁਪਦ, ਖਿਆਲ, ਠੁਮਰੀ ਆਦਿ ਭਾਰਤੀ ਸ਼ਾਸਤਰੀ ਸੰਗੀਤ ਦੀਆਂ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਗਾਇਨ ਸ਼ੈਲੀਆਂ ਹਨ, ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਉਦੇਸ਼ ਸ਼ਾਸਤਰੀ ਨਿਯਮਾਂ ਦੀ ਪਾਲਣਾ ਕਰਦੇ ਹੋਏ ਆਪਣੇ ਵਿਸ਼ਿਸ਼ਟ ਸਰੂਪ ਅਤੇ ਵਿਲੱਖਣ ਪਹਿਚਾਣ ਰਾਹੀਂ ਕਲਾਤਮਕ ਵਿਸਮਾਦ ਦੀ ਸਿਰਜਣਾ ਕਰਨਾ ਹੈ। ਗੁਰਮਤਿ ਸੰਗੀਤ ਵਿਚ ਵੀ ਇਨ੍ਹਾਂ ਸ਼ੈਲੀਆਂ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਹੈ ਪਰੰਤੂ ਇਥੇ ਮਨੋਰਥ ਕਲਾਤਮਿਕ ਨਾ ਹੋ ਕੇ ਅਧਿਆਤਮਿਕ ਆਨੰਦ ਦੀ ਪ੍ਰਾਪਤੀ ਹੈ। ਬਾਣੀ ਸੰਚਾਰ ਲਈ ਗੁਰੂ ਸਾਹਿਬਾਨ ਨੇ ਇਨ੍ਹਾਂ ਗਾਇਨ ਸ਼ੈਲੀਆਂ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਵਿਭਿੰਨ ਸਮਕਾਲੀ ਕਾਵਿ-ਰੂਪਾਂ ਦੇ ਅਧੀਨ ਕੀਤਾ ਜਿਹੜੀਆਂ ਵਿਭਿੰਨ ਸਨਾਤਨੀ (ਸ਼ਾਸਤਰੀ) ਅਤੇ ਦੇਸੀ (ਲੋਕ) ਗਾਇਨ ਸ਼ੈਲੀਆਂ ਉੱਪਰ ਆਧਾਰਿਤ ਹਨ ਅਤੇ ਇਕ ਨਿਸ਼ਚਿਤ ਵਿਧਾਨ ਦੇ ਅੰਤਰਗਤ ਦਰਜ ਹਨ।

ਸ਼ਾਸਤਰੀ ਅੰਗ ਦੇ ਗਾਇਨ-ਰੂਪ

ਸ੍ਰੀ ਗੁਰੂ ਗ੍ਰੰਥ ਸਾਹਿਬ ਵਿਚ ਪ੍ਰਯੋਗ ਹੋਏ ਸ਼ਾਸਤਰੀ ਅੰਗ ਦੇ ਗਾਇਨ ਰੂਪ ਮੂਲ ਰੂਪ ਵਿਚ ਭਾਰਤੀ ਸ਼ਾਸਤਰੀ ਸੰਗੀਤ ਵਿਚ ਪੂਰਵ-ਪ੍ਰਚਲਿਤ ਗਾਇਨ ਸ਼ੈਲੀਆਂ ਹੀ ਹਨ ਪਰੰਤੂ ਗੁਰਮਤਿ ਸੰਗੀਤ ਵਿਚ ਇਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਇਕ ਗਾਇਨ ਅੰਗ ਵਜੋਂ ਸਵੀਕਾਰ ਕਰਕੇ ਸੰਬੰਧਿਤ ਕਾਵਿ-ਰੂਪ ਨੂੰ ਗਾਉਣ ਦੀ ਪਰੰਪਰਾ ਹੈ। ਇਸ ਪਰੰਪਰਾ ਅਧੀਨ ਉਸ ਸ਼ੈਲੀ ਦਾ ਸ਼ਾਸਤਰੀ ਸੰਗੀਤਕ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀਕੋਣ ਤੋਂ ਪ੍ਰਸਤੁਤੀਕਰਨ ਨਹੀਂ ਬਲਕਿ ਸ਼ੈਲੀ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਦੇ ਅੰਗ ਨਾਲ ਸ਼ਬਦ ਦੀ ਸੰਗੀਤਕ ਪ੍ਰਸਤੁਤੀ ਹੈ। ਸ਼ਾਸਤਰੀ ਅੰਗ ਦੇ ਗਾਇਨ ਰੂਪਾਂ ਦਾ ਵੇਰਵਾ ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਹੈ :

ਅਸ਼ਟਪਦੀ : ਗੁਰੂ ਕਾਲ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਅਸ਼ਟਪਦੀ ਪ੍ਰਬੰਧ ਸ਼ੈਲੀ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਪ੍ਰਚਾਰੀ ਗਈ ਸੀ। ਪ੍ਰਾਚੀਨ ਗ੍ਰੰਥਾਂ ਦੇ ਅਧਿਐਨ ਤੋਂ ਸਪਸ਼ਟ ਹੈ ਕਿ ਪ੍ਰਬੰਧ ਦੇ ਚਾਰ ਭਾਗ ਉਦਗ੍ਰਹ, ਧਰੁਵ, ਮੇਲਾਪਕ ਅਤੇ ਆਭੋਗ ਮੰਨੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ ਜੋ ਕ੍ਰਮਰੂਪ ਵਿਚ ਪ੍ਰਸਤੁਤ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। 12ਵੀਂ ਸਦੀ ਦੇ ਪ੍ਰਸਿੱਧ ਭਗਤ ਕਵੀ ਅਤੇ ਸੰਗੀਤਕਾਰ ਜੈਦੇਵ ਦੀਆਂ 'ਗੀਤ ਗੋਵਿੰਦ' ਵਿਚ ਵਰਣਿਤ ਅਸ਼ਟਪਦੀਆਂ ਪ੍ਰਬੰਧ ਸ਼ੈਲੀ ਦਾ ਉੱਤਮ ਨਮੂਨਾ ਹਨ। ਅਸ਼ਟਪਦੀ ਸ੍ਰੀ ਗੁਰੂ ਗ੍ਰੰਥ ਸਾਹਿਬ ਦਾ ਇਕ ਮਹੱਤਵਪੂਰਣ ਕਾਵਿ-ਰੂਪ ਹੈ ਜਿਸ ਦਾ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਸੰਗੀਤਕ ਸਰੂਪ ਹੈ। ਮੂਲ ਰੂਪ ਵਿਚ ਇਕੋ ਤੋਲ-ਤੁਕਾਂਤ ਵਾਲੇ ਅੱਠ ਪਦਾਂ ਦੀ ਰਚਨਾ ਨੂੰ ਅਸ਼ਟਪਦੀ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਗੁਰਮਤਿ ਸੰਗੀਤ ਅਧੀਨ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਗਾਇਨ-ਪ੍ਰਬੰਧ ਅੰਗ ਤੋਂ ਹੀ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਜਿਸ

ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਸ੍ਰੀ ਗੁਰੂ ਨਾਨਕ ਦੇਵ ਜੀ, ਸ੍ਰੀ ਗੁਰੂ ਅਮਰ ਦਾਸ ਜੀ, ਸ੍ਰੀ ਗੁਰੂ ਰਾਮ ਦਾਸ ਜੀ ਅਤੇ ਸ੍ਰੀ ਗੁਰੂ ਅਰਜਨ ਦੇਵ ਜੀ ਨੇ ਕੀਤਾ ਹੈ। ਬਾਣੀ ਵਿਚ ਦਰਜ ਅਸ਼ਟਪਦੀਆਂ ਵਿਚ ਉਦਗ੍ਰਹ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਇਕ ਬੰਦ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਰਹਾਉ ਦੀ ਤੁਕ ਆਉਂਦੀ ਹੈ ਜੋ ਧਰੁਵ (ਟੇਕ, ਸਥਾਈ) ਵਜੋਂ ਬਾਰ-ਬਾਰ ਪ੍ਰਯੋਗ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਉਦਗ੍ਰਹ ਅਤੇ ਧਰੁਵ ਤੋਂ ਬਿਨਾਂ ਅਸ਼ਟਪਦੀਆਂ ਦੀਆਂ ਬਾਕੀ ਤੁਕਾਂ ਦਾ ਗਾਇਨ ਅੰਤਰੇ ਵਜੋਂ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਗੁਰੂ ਸਾਹਿਬਾਨ ਦੁਆਰਾ ਰਚੀਆਂ ਅਸ਼ਟਪਦੀਆਂ ਪ੍ਰਬੰਧ ਸ਼ੈਲੀ ਦਾ ਵਿਲੱਖਣ ਉਦਾਹਰਣ ਹਨ :

ਮਲਾਰ ਮਹਲਾ ੧ ਅਸਟਪਦੀਆਂ ਘਰੁ ੧

ਚਕਵੀ ਨੈਨ ਨੀਂਦ ਨਹਿ ਚਾਹੈ ਬਿਨੁ ਪਿਰ ਨੀਂਦ ਨ ਪਾਈ ॥
ਸੂਰੁ ਚਰ੍ਹੈ ਪ੍ਰਿਉ ਦੇਖੈ ਨੈਨੀ ਨਿਵਿ ਨਿਵਿ ਲਾਗੈ ਪਾਈ ॥੧॥
ਪਿਰ ਭਾਵੈ ਪ੍ਰੇਮੁ ਸਖਾਈ ॥
ਤਿਸੁ ਬਿਨੁ ਘੜੀ ਨਹੀ ਜਗਿ ਜੀਵਾ ਐਸੀ ਪਿਆਸ ਤਿਸਾਈ ॥੧॥ ਰਹਾਉ ॥
....
ਗੁਰਪਰਸਾਦਿ ਘਰ ਹੀ ਪਿਰੁ ਪਾਇਆ ਤਉ ਨਾਨਕ ਤਪਤਿ ਬੁਝਾਈ ॥੮॥੧॥

(*ਸ੍ਰੀ ਗੁਰੂ ਗ੍ਰੰਥ ਸਾਹਿਬ*, ਪੰਨਾ ੧੨੭੩)

ਪਦ : ਪਦ ਤੋਂ ਭਾਵ ਪੰਕਤੀ ਜਾਂ ਪੰਕਤੀ-ਸਮੂਹ ਤੋਂ ਹੈ, ਜਿਸ ਨੂੰ ਤੁਕ ਵੀ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਭਾਈ ਕਾਨ੍ਹ ਸਿੰਘ ਨਾਭਾ ਅਨੁਸਾਰ "ਉਹ ਛੰਦ ਜੋ ਕਾਵਯ, ਵਰਣ, ਗਣ ਅਤੇ ਮਾਤ੍ਰਾ ਦੇ ਨਿਯਮ ਵਿਚ ਹੋਵੇ, ਉਸ ਨੂੰ ਪਦ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। 'ਸੰਗੀਤ ਭਾਸ਼ਯ' ਗ੍ਰੰਥ ਅਨੁਸਾਰ ਜਿਹੜੇ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਅੱਖਰਾਂ ਜਾਂ ਵਾਕ ਸਮੂਹਾਂ ਤੋਂ ਕਿਸੇ ਗੀਤ ਜਾਂ ਗਤ ਦਾ ਬੋਧ ਹੋਵੇ, ਉਸ ਦੀ ਸ਼ਬਦਾਵਲੀ ਨੂੰ ਪਦ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਪ੍ਰਚਲਿਤ ਸਾਹਿਤ ਵਿਚ ਕਵਿਤਾ ਦੇ ਭਿੰਨ-ਭਿੰਨ ਭਾਗਾਂ ਨੂੰ ਵੀ ਪਦ ਆਖਦੇ ਹਨ। ਪਦਾਂ ਨੂੰ ਮੱਧਕਾਲੀਨ ਪਰੰਪਰਾ ਦੇ ਅੰਤਰਗਤ ਧਰੁਪਦ ਸ਼ੈਲੀ ਵਿਚ ਗਾਏ ਜਾਣ ਦੀ ਪਰੰਪਰਾ ਪ੍ਰਚਲਿਤ ਸੀ।

ਧਰੁਪਦ ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਦੀ ਇਕ ਮਹੱਤਵਪੂਰਣ ਗਾਇਨ ਸ਼ੈਲੀ ਹੈ ਜਿਸ ਵਿਚ ਸਥਾਈ, ਅੰਤਰਾ, ਸੰਚਾਰੀ ਅਤੇ ਆਭੋਗ ਨਾਮਕ ਅੰਗ ਕ੍ਰਮਰੂਪ ਵਿਚ ਕਾਰਜਸ਼ੀਲ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਇਸ ਦਾ ਗਾਇਨ ਮੁੱਖ ਰੂਪ ਵਿਚ ਪ੍ਰਭੂ-ਉਸਤਤਿ ਲਈ ਹੁੰਦਾ ਸੀ। ਮੱਧਕਾਲ ਵਿਚ ਸੁਆਮੀ ਹਰੀਦਾਸ, ਤਾਨਸੇਨ, ਬੈਜੂਬਾਵਰਾ ਆਦਿ ਧਰੁਪਦ ਦੇ ਮਹਾਨ ਗਾਇਕ ਹੋਏ ਹਨ। ਸੰਤ ਕਵੀ ਸੂਰਦਾਸ, ਕਬੀਰ ਆਦਿ ਰਾਹੀਂ ਰਚੇ ਪਦ ਧਰੁਪਦ ਗਾਇਨ ਸ਼ੈਲੀ ਲਈ ਉੱਤਮ ਨਮੂਨੇ ਹਨ।

ਸਮੂਹ ਗੁਰੂ ਸਾਹਿਬਾਨ ਅਤੇ ਸੰਤਾਂ ਭਗਤਾਂ ਨੇ ਆਪਣੀ ਬਾਣੀ ਦੇ ਗਾਇਨ ਲਈ ਧਰੁਪਦ ਗਾਇਨ ਸ਼ੈਲੀ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਕੀਤਾ। ਬਾਣੀ ਵਿਚ ਬੰਦ ਜਾਂ ਤੁਕਾਂ ਦੀ ਗਿਣਤੀ ਦੇ ਆਧਾਰ ਤੇ ਪਦਿਆਂ ਦੇ ਨਾਮ ਸਿਰਲੇਖ ਰੂਪ ਵਿਚ ਅੰਕਿਤ ਹਨ। ਦੋ ਬੰਦਾਂ ਦੇ ਪਦਾਂ ਨੂੰ ਦੁਪਦੇ, ਤਿੰਨ ਬੰਦਾਂ ਦੇ ਪਦਾਂ ਨੂੰ ਤਿਪਦੇ, ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਚਉਪਦੇ, ਪੰਚਪਦੇ ਆਦਿ ਹਨ। ਗੁਰਮਤਿ ਸੰਗੀਤ ਪ੍ਰਬੰਧ ਦੇ ਅੰਤਰਗਤ ਰਾਗ, ਰਹਾਉ, ਅੰਕੁ ਆਦਿ ਸੰਗੀਤਕ ਨਿਯਮ ਵੀ ਹਨ ਜੋ ਰਚਨਾ ਦੇ ਗਾਇਨ ਲਈ ਵਿਵਹਾਰਕ ਰੂਪ ਵਿਚ ਨਿਰਦੇਸ਼ ਦਿੰਦੇ ਹਨ। ਸ਼ਬਦ ਦੇ ਕੇਂਦਰੀ ਭਾਵ ਵਾਲੀ ਰਹਾਉ ਦੀ ਤੁਕ ਨੂੰ ਸਥਾਈ ਮੰਨ ਕੇ ਬਾਰ-ਬਾਰ ਗਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਸ਼ਬਦ ਦੀਆਂ ਤੁਕਾਂ ਦੇ ਅੰਤ ਵਿਚ ੧, ੨, ੩ ਆਦਿ ਅੰਕ ਅੰਤਰਿਆਂ ਦੀ ਸੀਮਾ ਦਰਸਾਉਂਦੇ ਹੋਏ ਧਰੁਪਦ ਦੇ ਬਾਕੀ ਅੰਗਾਂ (ਅੰਤਰਾ, ਸੰਚਾਰੀ ਅਤੇ ਆਭੋਗ) ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਗਾਏ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਸ੍ਰੀ ਗੁਰੂ ਗ੍ਰੰਥ ਸਾਹਿਬ ਦੀ ਬਾਣੀ ਪ੍ਰਧਾਨ ਹੋਣ ਕਰਕੇ ਸ਼ਾਸਤਰੀ ਨਿਯਮਾਂ ਦੀ ਪਕੜ ਢਿੱਲੀ ਕਰ ਲਈ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਉਦਾਹਰਣ ਰੂਪ ਵਿਚ ਦੁਪਦੇ, ਤਿਪਦੇ ਆਦਿ ਵਿਚ ਧਰੁਪਦ ਦੇ ਸਾਰੇ ਅੰਗ ਮੌਜੂਦ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦੇ ਪਰ ਫਿਰ ਵੀ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਗਾਇਨ ਧਰੁਪਦ ਅੰਗ ਨਾਲ ਹੀ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।

ਗੂਜਰੀ ਮਹਲਾ ੫ ਦੁਪਦੇ ਘਰੁ ੨

ਪਤਿਤ ਪਵਿਤ੍ਰ ਲੀਏ ਕਰਿ ਅਪੁਨੇ ਸਗਲ ਕਰਤ ਨਮਸਕਾਰੋ ॥
ਬਰਨੁ ਜਾਤਿ ਕੋਊ ਪੂਛੈ ਨਾਹੀ ਬਾਛਹਿ ਚਰਨ ਰਵਾਰੋ ॥੧॥
ਠਾਕੁਰ ਐਸੋ ਨਾਮੁ ਤੁਮ੍ਾਰੋ ॥
ਸਗਲ ਸ੍ਰਿਸਟਿ ਕੋ ਧਣੀ ਕਹੀਜੈ ਜਨ ਕੋ ਅੰਗੁ ਨਿਹਾਰੋ ॥੧॥ ਰਹਾਉ॥
ਸਾਧ ਸੰਗਿ ਨਾਨਕ ਬੁਧਿ ਪਾਈ ਹਰਿ ਕੀਰਤਨੁ ਆਧਾਰੋ ॥
ਨਾਮਦੇਉ ਤ੍ਰਿਲੋਚਨ ਕਬੀਰ ਦਾਸਰੋ ਮੁਕਤਿ ਭਇਓ ਚੰਮਿਆਰੋ ॥੨॥੨॥੧੦॥

(*ਸ੍ਰੀ ਗੁਰੂ ਗ੍ਰੰਥ ਸਾਹਿਬ*, ਪੰਨਾ ੪੯੮)

ਹੋਲੀ : ਗੁਰਮਤਿ ਸੰਗੀਤ ਵਿਚ ਬਸੰਤ ਰਾਗ ਦੇ ਗਾਇਨ ਉਪਰੰਤ ਹੋਲੀ ਦੇ ਸ਼ਬਦਾਂ ਦਾ ਗਾਇਨ ਹੋਲੇ ਮਹੱਲੇ ਦੇ ਦਿਨਾਂ ਵਿਚ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਰੂਪ ਵਿਚ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਸ੍ਰੀ ਗੁਰੂ ਗ੍ਰੰਥ ਸਾਹਿਬ ਵਿਚ ਦਰਜ ਹੋਲੀ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਿਤ ਸ਼ਬਦਾਂ ਨੂੰ ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਦੀ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਸ਼ੈਲੀ 'ਧਮਾਰ' ਦੇ ਅੰਗ ਨਾਲ ਗਾਇਨ ਕਰਨ ਦੀ ਪਰੰਪਰਾ ਹੈ ਜੋ ਧਮਾਰ ਤਾਲ ਵਿਚ ਹੀ ਨਿਬੱਧ ਹੁੰਦੀ ਸੀ। ਮੱਧਕਾਲ ਵਿਚ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਰੂਪ ਵਿਚ ਪ੍ਰਚਲਿਤ ਇਸ ਸ਼ੈਲੀ ਦੇ ਸਾਹਿਤ ਵਿਚ ਕ੍ਰਿਸ਼ਨ ਅਤੇ ਰਾਧਾ ਦੀਆਂ ਹੋਲੀ ਲੀਲਾਵਾਂ ਦਾ ਵਰਨਣ ਮਿਲਦਾ ਹੈ ਜਿਸ ਕਰਕੇ ਇਸ ਸ਼ੈਲੀ ਦਾ ਸੰਬੰਧ ਸ਼ਿੰਗਾਰ ਰਸ ਨਾਲ ਹੈ। ਇਸ ਦੇ ਦੋ ਭਾਗ ਸਥਾਈ ਅਤੇ ਅੰਤਰਾ ਹੁੰਦੇ ਹਨ ਜਿਸ ਨੂੰ ਵਿਭਿੰਨ ਪ੍ਰਕਾਰ ਦੀਆਂ ਲੈਅਕਾਰੀਆਂ, ਬੋਲ ਬਾਂਟ ਅਤੇ ਬੋਲ ਤਾਨਾਂ ਆਦਿ ਨਾਲ ਪ੍ਰਸਤੁਤ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।

ਸ੍ਰੀ ਗੁਰੂ ਗ੍ਰੰਥ ਸਾਹਿਬ ਵਿਚ ਦਰਜ ਹੋਲੀ ਦੇ ਸ਼ਬਦਾਂ ਵਿਚ ਰਹਾਉ ਦੀ ਤੁਕ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਸਾਰੀਆਂ ਤੁਕਾਂ ਦਾ ਗਾਇਨ ਅੰਤਰਿਆਂ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਹਰ ਅੰਤਰੇ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਰਹਾਉ ਦੀ ਤੁਕ ਦਾ ਗਾਇਨ ਸਥਾਈ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਨਿਰੰਤਰ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਦੇ ਨਾਲ ਧਮਾਰ ਅਤੇ ਚੰਚਲ ਤਾਲ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ, ਸ਼ਬਦ ਗਾਇਨ ਧਮਾਰ ਅੰਗ ਦੀ ਗਾਇਕੀ ਵਾਂਗ ਹੀ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਗੁਰਮਤਿ ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਕੁਝ ਬਜ਼ੁਰਗ ਕੀਰਤਨੀਆਂ ਨੂੰ ਇਸ ਸ਼ੈਲੀ ਉੱਪਰ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਮੁਹਾਰਤ ਹਾਸਲ ਹੈ। ਸ੍ਰੀ ਗੁਰੂ ਗ੍ਰੰਥ ਸਾਹਿਬ ਵਿਚ ਦਰਜ ਸ੍ਰੀ ਗੁਰੂ ਅਰਜਨ ਦੇਵ ਜੀ ਦਾ ਰਚਿਆ ਹੋਲੀ ਸੰਬੰਧੀ ਸ਼ਬਦ ਦੀ ਉਦਾਹਰਣ ਵੇਖੋ :

ਬਸੰਤੁ ਮਹਲਾ ੫ ਘਰੁ ੧ ਦੁਤੁਕੇ

ਗੁਰ ਸੇਵਉ ਕਰਿ ਨਮਸਕਾਰ ॥ ਆਜੁ ਹਮਾਰੈ ਮੰਗਲਚਾਰ ॥
ਆਜੁ ਹਮਾਰੈ ਮਹਾ ਅਨੰਦ ॥ ਚਿੰਤ ਲਥੀ ਭੇਟੇ ਗੋਬਿੰਦ ॥੧॥
ਆਜੁ ਹਮਾਰੈ ਗ੍ਰਿਹਿ ਬਸੰਤ ॥ ਗੁਨ ਗਾਏ ਪ੍ਰਭ ਤੁਮ ਬੇਅੰਤ ॥੧॥ਰਹਾਉ॥
ਆਜੁ ਹਮਾਰੈ ਬਨੇ ਫਾਗ ॥ ਪ੍ਰਭ ਸੰਗੀ ਮਿਲਿ ਖੇਲਨ ਲਾਗ ॥
ਹੋਲੀ ਕੀਨੀ ਸੰਤ ਸੇਵ ॥ ਰੰਗੁ ਲਾਗਾ ਅਤਿ ਲਾਲ ਦੇਵ ॥੨॥

....

ਤ੍ਰਿਪਤਿ ਅਘਾਨੇ ਹਰਿ ਗੁਣਹ ਗਾਇ ॥ ਜਨ ਨਾਨਕ ਹਰਿ ਹਰਿ ਹਰਿ ਧਿਆਇ ॥੪॥

(*ਸ੍ਰੀ ਗੁਰੂ ਗ੍ਰੰਥ ਸਾਹਿਬ*, ਪੰਨਾ ੧੧੮੦)

ਪੜਤਾਲ : ਪੜਤਾਲ ਗਾਇਨ ਸ਼ੈਲੀ ਦਾ ਉੱਲੇਖ ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਵਿਚ ਨਹੀਂ ਮਿਲਦਾ। ਇਹ ਗੁਰਮਤਿ ਸੰਗੀਤ ਦਾ ਇਕ ਨਿਵੇਕਲਾ ਤੇ ਅਦੁੱਤੀ ਗਾਇਨ ਰੂਪ ਹੈ ਜਿਸ ਤੋਂ ਇਸ ਪਰੰਪਰਾ ਦੀ ਮੌਲਿਕਤਾ ਅਤੇ ਵਿਲੱਖਣਤਾ ਸਹਿਜੇ ਹੀ ਸਪਸ਼ਟ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। 'ਪੜਤਾਲ' ਸ਼ਬਦਰੂਪ ਦੀ ਵਿਆਖਿਆ ਸੰਬੰਧੀ ਭਾਵੇਂ ਵਿਦਵਾਨਾਂ ਦੇ ਵਿਭਿੰਨ ਮਤ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀਗੋਚਰ ਹੁੰਦੇ ਹਨ ਪਰੰਤੂ ਬਹੁਤੇ ਵਿਦਵਾਨਾਂ ਅਨੁਸਾਰ ਪੜਤਾਲ ਉਹ ਸ਼ਬਦ ਗਾਇਨ ਰਚਨਾ ਹੈ ਜਿਸ ਦੇ ਗਾਇਨ ਵਿਚ ਵਿਭਿੰਨ ਤਾਲਾਂ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਹੋਵੇ। ਇਸੇ ਕਰਕੇ ਇਸ ਨੂੰ

ਪੜਤਾਲ, ਪਰਤਤਾਲ ਵੀ ਕਿਹਾ ਗਿਆ। ਪੜਤਾਲ ਦਾ ਇਕ ਹੋਰ ਅਰਥ 'ਪੰਚਤਾਲ' ਵੀ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਭਾਵ ਜਿਸ ਦੇ ਗਾਇਨ ਲਈ ਪੰਜ ਭਿੰਨ-ਭਿੰਨ ਤਾਲਾਂ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਇਸ ਗਾਇਨ ਸ਼ੈਲੀ ਦਾ ਸੰਬੰਧ 'ਪੰਚਤਾਲੇਸ਼ਵਰ' ਨਾਮਕ ਪ੍ਰਾਚੀਨ ਸ਼ੈਲੀ ਨਾਲ ਜੋੜਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਭਾਈ ਕਾਨ੍ਹ ਸਿੰਘ ਨਾਭਾ ਨੇ ਪੜਤਾਲ ਨੂੰ ਚਾਰਤਾਲ ਦੇ ਇਕ ਪ੍ਰਕਾਰ 'ਪਟਤਾਲ' ਵਿਚ ਗਾਈ ਜਾਣ ਵਾਲੀ ਰਚਨਾ ਮੰਨਿਆ ਹੈ ਜਿਸ ਨਾਲ ਵਿਭਿੰਨ ਤਾਲਾਂ ਦੇ ਪ੍ਰਯੋਗ ਵਾਲੀ ਪਰਿਭਾਸ਼ਾ ਮੂਲੋਂ ਹੀ ਗਲਤ ਸਿੱਧ ਹੋ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਮੱਧਕਾਲ ਵਿਚ ਮਿਰਦੰਗ ਆਦਿ ਦੇ ਬੋਲਾਂ ਵਾਲੀ ਰਚਨਾ ਦੀ ਵੀ ਸੰਗੀਤ ਵਿਚ ਮਾਨਤਾ ਸੀ ਜਿਸ ਨੂੰ 'ਪੜਾਲ' ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਸੀ। ਕੁਝ ਸ਼ਬਦਕੋਸ਼ਾਂ ਵਿਚ ਪੜਤਾਲ ਸ਼ਬਦ ਦਾ ਅਰਥ ਵੀ 'ਮਿਰਦੰਗ ਦੇ ਬੋਲ' ਦੱਸਿਆ ਗਿਆ ਹੈ। ਇਕ ਹੋਰ ਮਤ ਅਨੁਸਾਰ 'ਪੜਤਾਲ' ਸ਼ਬਦ ਦੀ ਰਚਨਾ ਪੜ+ਤਾਲ ਤੋਂ ਹੋਈ ਹੈ ਭਾਵ ਜਿਸ ਰਚਨਾ ਦਾ ਪਾਠ ਤਾਲ ਵਾਂਗੂ ਕੀਤਾ ਜਾਵੇ। ਇਹ ਅਨੁਭਵ ਗੁਰਬਾਣੀ ਵਿਚ ਦਰਜ ਪੜਤਾਲ ਰਚਨਾਵਾਂ ਤੋਂ ਸਹਿਜੇ ਹੀ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਪੜਤਾਲ ਦੇ ਸੰਗੀਤ ਪ੍ਰਬੰਧ ਦੀ ਸਿਰਜਣਾ ਵੇਲੇ ਤਾਲ ਦੀ ਇਹੀ 'ਪੜੰਤ' ਵਿਭਿੰਨ ਤਾਲਾਂ ਦਾ ਨਿਰਧਾਰਣ ਕਰਦੀ ਹੈ।

ਉਪਰੋਕਤ ਵਿਚਾਰਧਾਰਾਵਾਂ ਦਾ ਸਾਰ ਅੰਸ਼ ਇਹ ਹੈ ਕਿ ਪੜਤਾਲ ਅਜਿਹੀ ਗਾਇਨ ਸ਼ੈਲੀ ਹੈ ਜਿਸ ਵਿਚ ਤਾਲ ਬਾਰ-ਬਾਰ ਬਦਲੇ। ਇਸ ਸ਼ੈਲੀ ਅਧੀਨ ਸ਼ਬਦ ਵਿਚ ਸੰਬੰਧਿਤ ਰਾਗ ਅਧੀਨ ਸਥਾਈ ਦੀ ਤੁਕ ਦਾ ਗਾਇਨ ਕਿਸੇ ਇੱਕਤਾਲ ਵਿਚ ਕਰਨ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਅੰਤਰਿਆਂ ਦੀਆਂ ਤੁਕਾਂ ਨੂੰ ਭਿੰਨ-ਭਿੰਨ ਤਾਲਾਂ ਵਿਚ ਗਾਇਨ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਹਰ ਅੰਤਰੇ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਸਥਾਈ ਵਾਲੀ ਤੁਕ ਦੇ ਗਾਇਨ ਲਈ ਮੁੜ ਸਥਾਈ ਤਾਲ ਵੱਲ ਪਰਤਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਵਿਭਿੰਨ ਤਾਲਾਂ ਦੇ ਪ੍ਰਯੋਗ ਹੋਣ ਦੇ ਬਾਵਜੂਦ ਰਾਗ ਇਕ ਹੀ ਰਹਿੰਦਾ ਹੈ।

ਪੜਤਾਲ ਦੀ ਸਿਰਜਣਾ ਸਭ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਚੌਥੇ ਗੁਰੂ ਸ਼੍ਰੀ ਗੁਰੂ ਰਾਮ ਦਾਸ ਜੀ ਨੇ ਕੀਤੀ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਬਿਲਾਵਲ, ਨਟਨਾਰਾਇਨ, ਨਟ, ਸਾਰੰਗ, ਕਾਨੜਾ, ਮਲ੍ਹਾਰ ਅਤੇ ਪ੍ਰਭਾਤੀ ਰਾਗਾਂ ਵਿਚ ਕੁੱਲ 19 ਪੜਤਾਲਾਂ ਦੀ ਰਚਨਾ ਕਰਕੇ ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਨੂੰ ਨਿਵਾਜਿਆ। ਉਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਅਨੁਕਰਣ ਕਰਦਿਆਂ ਪੰਜਵੇਂ ਗੁਰੂ ਸ਼੍ਰੀ ਗੁਰੂ ਅਰਜਨ ਦੇਵ ਜੀ ਨੇ ਆਸਾ, ਧਨਾਸਰੀ, ਬਿਲਾਵਲ, ਰਾਮਕਲੀ, ਨਟ, ਸੂਹੀ, ਖਮਾਜ, ਭੈਰਵ, ਸਾਰੰਗ, ਬਿਭਾਸ, ਮਲ੍ਹਾਰ ਤੇ ਪ੍ਰਭਾਤੀ ਰਾਗਾਂ ਵਿਚ ਕੁੱਲ 36 ਪੜਤਾਲਾਂ ਦੀ ਰਚਨਾ ਕੀਤੀ। ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਸ਼੍ਰੀ ਗੁਰੂ ਗ੍ਰੰਥ ਸਾਹਿਬ ਵਿਚ ਕੁੱਲ 55 ਪੜਤਾਲਾਂ ਦਰਜ ਹਨ। ਗੁਰੂ ਸਾਹਿਬਾਨ ਨੇ ਪੂਰਵ ਪ੍ਰਚਲਿਤ ਧਰੁਪਦ ਸ਼ੈਲੀ, ਵਿਲੰਬਤ ਅਤੇ ਦਰੁੱਤ ਖਿਆਲ ਸ਼ੈਲੀਆਂ ਦੇ ਅਨੂਠੇ, ਕਲਾਤਮਕ ਤੇ ਵਿਲੱਖਣ ਸੁਮੇਲ ਰੂਪ ਵਜੋਂ ਇਸ ਸ਼ੈਲੀ ਦਾ ਆਵਿਸ਼ਕਾਰ ਕੀਤਾ। ਪੜਤਾਲ ਦੀਆਂ ਵਿਭਿੰਨ ਤਾਲਾਂ ਆਪਣੇ ਵੱਖਰੇ ਵਜ਼ਨ ਦੁਆਰਾ ਸੁਰਬੱਧ ਬਾਣੀ ਵਿਚ ਢਲ ਕੇ ਇਕ ਸਰੋਦੀ ਮਾਹੌਲ ਦੀ ਸਿਰਜਣਾ ਕਰਦੀਆਂ ਹਨ।

ਪੜਤਾਲ ਰਚਨਾਵਾਂ ਦੇ ਕਾਵਿ-ਰੂਪ ਦੇ ਅਧਿਐਨ ਤੋਂ ਪਤਾ ਲਗਦਾ ਹੈ ਕਿ ਇਹ ਰਚਨਾਵਾਂ ਬਾਕੀ ਸ਼ਬਦ ਪ੍ਰਬੰਧਾਂ ਤੋਂ ਭਿੰਨ ਹਨ ਅਤੇ ਇਕ ਨਿਵੇਕਲੀ ਕਿਸਮ ਦੀ ਤਰਤੀਬ ਦੀਆਂ ਧਾਰਨੀ ਹਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚ ਸ਼ਬਦਾਂ ਅਤੇ ਸ਼ਬਦ-ਜੋੜਾਂ ਦੀ ਪੁਨਰਾਵਰਿਤੀ ਵੀ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀਗੋਚਰ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਜੋ ਸੰਗੀਤਕ ਤੌਰ ਤੇ ਪੜਤਾਲ ਦੀ ਗਾਇਨ ਕਿਰਿਆ ਨੂੰ ਗਤੀਸ਼ੀਲ ਰਖਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਦੇ ਕਾਵਿ-ਵਿਧਾਨ ਵਿਚ ਤਾਲ-ਪੱਖ ਦੀ ਪ੍ਰਧਾਨਤਾ ਹੋਣ ਕਰਕੇ ਇਸ ਦੇ ਸ਼ਬਦਾਂ ਦਾ ਵਜ਼ਨ ਸੰਗੀਤ ਪ੍ਰਬੰਧ ਦੀ ਰਚਨਾ ਵਿਚ ਸਹਿਯੋਗ ਦਿੰਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਉਚਿਤ ਤਾਲਾਂ ਦੀ ਚੋਣ ਵਿਚ ਅਹਿਮ ਭੂਮਿਕਾ ਨਿਭਾਉਂਦਾ ਹੈ। ਸ਼੍ਰੀ ਗੁਰੂ ਰਾਮਦਾਸ ਜੀ ਦੀਆਂ ਪੜਤਾਲਾਂ ਦੀਆਂ ਲੰਬੀਆਂ ਤੁਕਾਂ ਦੇ ਅੰਤ ਵਿਚ ਤਿਹਾਈ ਵਾਂਗ ਸ਼ਬਦ ਦਾ ਤਿੰਨ ਵੇਰ ਪ੍ਰਯੋਗ ਮਿਲਦਾ ਹੈ ਜੋ ਪ੍ਰਸਤੁਤੀਕਰਣ ਸਮੇਂ ਕਾਵਿ, ਸੁਰ ਅਤੇ ਤਾਲ ਦਾ ਅਲੌਕਿਕ ਸੰਗਮ ਹੋ ਨਿਬੜਦਾ ਹੈ। ਕਾਵਿ-ਸੰਰਚਨਾ ਵਿਚ ਤੁਕ ਦੇ ਅੰਤ ਵਿਚ ਇਕੋ ਜਿਹੀ ਰਚਨਾ ਅਤੇ ਲੈਅ ਵਾਲੇ ਸ਼ਬਦ, ਪੜਤਾਲ ਨੂੰ ਇਕਸਾਰ ਰਵਾਨੀ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਕੇ ਬਾਣੀ ਸੰਚਾਰ ਵਿਚ ਵਿਸਮਾਦ ਉਤਪੰਨ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਸ਼੍ਰੀ ਗੁਰੂ ਰਾਮ ਦਾਸ ਜੀ ਦੁਆਰਾ ਰਚੀ

ਇਕ ਪੜਤਾਲ ਦੀ ਉਦਾਹਰਣ ਪ੍ਰਸਤੁਤ ਹੈ :

ਕਾਨੜਾ ਮਹਲਾ ੪ ਪੜਤਾਲ ਘਰੁ ੫

ਮਨ ਜਾਪਹੁ ਰਾਮ ਗੁਪਾਲ ॥ ਹਰਿ ਰਤਨ ਜਵੇਹਰ ਲਾਲ ॥
ਹਰਿ ਗੁਰਮੁਖਿ ਘੜਿ ਟਕਸਾਲ ॥ ਹਰਿ ਹੋ ਹੋ ਕਿਰਪਾਲ ॥੧॥ਰਹਾਉ॥

....

ਜਾ ਕੋ ਭਾਗੁ ਤਿਨਿ ਲੀਓ ਰੀ ਸੁਹਾਗੁ ਹਰਿ ਹਰਿ ਹਰੇ ਹਰੇ ਗੁਨ ਗਾਵੈ
ਗੁਰਮਤਿ ਹਉ ਬਲਿ ਬਲੇ ਹਉ ਬਲਿ ਬਲੇ ਜਨ ਨਾਨਕ ਹਰਿ ਜਪਿ
ਭਈ ਨਿਹਾਲ ਨਿਹਾਲ ਨਿਹਾਲ ॥੨॥੧॥੭॥

(*ਸ੍ਰੀ ਗੁਰੂ ਗ੍ਰੰਥ ਸਾਹਿਬ*, ਪੰਨਾ ੧੨੯੬)

ਪੜਤਾਲ ਗਾਇਨ ਸ਼ੈਲੀ ਵਿਚ 'ਰਹਾਉ' ਦੀ ਤੁਕ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਹੈ ਜਿਸ ਵਿਚ ਸ਼ਬਦ ਦਾ ਕੇਂਦਰੀ ਭਾਵ ਮੌਜੂਦ ਰਹਿੰਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਅੰਤਰੇ ਦੀਆਂ ਤੁਕਾਂ ਰਹਾਉ ਦੀ ਤੁਕ ਦੇ ਭਾਵ ਨੂੰ ਸਪਸ਼ਟ ਤੇ ਸੁਦਿਰੜ ਕਰਦੀਆਂ ਹਨ। ਹਰ ਅੰਤਰੇ ਵਿਚ ਕਾਵਿ-ਰਚਨਾ ਅਨੁਸਾਰ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਤਾਲਾਂ ਦੀ ਚੋਣ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਛੋਟੀਆਂ ਤੁਕਾਂ ਲਈ ਛੋਟੇ ਠੇਕੇ ਵਾਲੀਆਂ ਤਾਲਾਂ ਅਤੇ ਲੰਮੇਰੀਆਂ ਤੁਕਾਂ ਲਈ ਵੱਧ ਮਾਤਰਾ ਵਾਲੀਆਂ ਤਾਲਾਂ, ਵਿਲੰਬਿਤ ਲੈਅ ਦੇ ਉਪਯੁਕਤ ਤਾਲਾਂ ਅਤੇ ਖੁੱਲ੍ਹੇ ਬੋਲਾਂ ਵਾਲੀਆਂ ਤਾਲਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਇਹ ਧਾਰਨਾ ਹੈ ਕਿ ਵਿਭਿੰਨ ਅੰਤਰਿਆਂ ਦੇ ਗਾਇਨ ਲਈ ਪ੍ਰਯੋਗ ਹੋਣ ਵਾਲੇ ਤਾਲਾਂ ਦੀ ਲੈਅ ਰਹਾਉ ਦੀ ਤੁਕ ਵਾਲੇ ਤਾਲ ਦੀਆਂ ਮਾਤਰਾਵਾਂ ਦੇ ਕਾਲ ਦੇ ਬਰਾਬਰ ਜਾਂ ਬਰਾਬਰ ਗੁਣਾਂਕ ਵਾਲੀ ਹੋਣੀ ਚਾਹੀਦੀ ਹੈ।

ਸਾਰ ਰੂਪ ਵਿਚ ਕਿਹਾ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ ਕਿ ਪੜਤਾਲ ਗਾਇਨ ਸ਼ੈਲੀ ਉੱਪਰ ਸੰਪੂਰਨ ਅਧਿਕਾਰ ਲਈ ਧਰੁਪਦ, ਖਿਆਲ ਅਤੇ ਤਰਾਨੇ ਵਰਗੀਆਂ ਹੋਰਨਾਂ ਗਾਇਨ ਸ਼ੈਲੀਆਂ ਵਿਚ ਮੁਹਾਰਤ ਹਾਸਲ ਹੋਣੀ ਚਾਹੀਦੀ ਹੈ ਅਤੇ ਨਾਲ ਹੀ ਰਾਗ ਉੱਪਰ ਸੰਪੂਰਨ ਪਕੜ, ਤਾਲ ਦੀ ਗਹਿਰੀ ਸੂਝ, ਲਗਨ ਅਤੇ ਅਭਿਆਸ ਅਤਿਅੰਤ ਲੋੜੀਂਦੇ ਹਨ। ਤਾਲਾਂ ਦੇ ਪਰਿਵਰਤਨ ਦੀ ਕਿਰਿਆ ਸੰਪੂਰਨ ਸਹਿਜਤਾ ਦੀ ਮੰਗ ਕਰਦੀ ਹੈ ਤਾਂ ਜੋ ਗੁਰਮਤਿ ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਪਰਮੁੱਖ ਲੱਛਣ 'ਸ਼ਬਦ ਪਰਧਾਨ ਗਾਇਕੀ' ਦੇ ਮਨੋਰਥ ਦੀ ਸਿੱਧੀ ਹੋ ਸਕੇ।

ਲੋਕ ਅੰਗ ਦੇ ਗਾਇਨ-ਰੂਪ

ਲੋਕ ਅੰਗ ਦੇ ਗਾਇਨ-ਰੂਪਾਂ ਤੋਂ ਭਾਵ ਉਨ੍ਹਾਂ ਲੋਕ ਗਾਇਨ ਰਚਨਾਵਾਂ ਤੋਂ ਹੈ ਜੋ ਵਿਭਿੰਨ ਖੇਤਰਾਂ, ਜਾਤੀਆਂ ਅਤੇ ਪ੍ਰਾਂਤਾਂ ਦੇ ਲੋਕ ਜੀਵਨ ਵਿਚ ਨਿਜੀ ਅਤੇ ਸਮੂਹਿਕ ਭਾਵਾਂ ਦੇ ਪ੍ਰਗਟਾਵੇ ਲਈ ਪ੍ਰਯੋਗ ਹੁੰਦੀਆਂ-ਹਨ ਅਤੇ ਜੋ ਲੋਕ ਕੰਠਾਂ ਉੱਤੇ ਪੀੜ੍ਹੀ ਦਰ ਪੀੜ੍ਹੀ ਵਿਚਰਦੀਆਂ ਆਪਣੇ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਤੇ ਮੌਲਿਕ ਗੁਣਾਂ ਰਾਹੀਂ ਪ੍ਰਗਟ ਹੁੰਦੀਆਂ ਹਨ। ਗੁਰੂ ਸਾਹਿਬਾਨ ਨੇ ਬਾਣੀ-ਸੰਚਾਰ ਲਈ ਸ਼ਾਸਤਰੀ ਅੰਗ ਦੀਆਂ ਗਾਇਨ ਸ਼ੈਲੀਆਂ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਲੋਕ ਅੰਗ ਦੀਆਂ ਗਾਇਨ ਸ਼ੈਲੀਆਂ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਵੀ ਕੀਤਾ ਜੋ ਆਪਣੀ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਸੰਗੀਤਕ ਧੁਨ ਰਾਹੀਂ ਪ੍ਰਗਟ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਗੁਰਮਤਿ ਸੰਗੀਤ ਪ੍ਰਬੰਧ ਦੇ ਅੰਤਰਗਤ ਰੱਖ ਕੇ ਇਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚਲੀ ਅਭਿਵਿਅਕਤੀ ਨੂੰ ਅਨੁਸ਼ਾਸਨਬੱਧ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ ਅਤੇ ਰਾਗ, ਧੁਨਿ, ਰਹਾਉ, ਅੰਕੁ ਆਦਿ ਸੰਕੇਤਾਂ ਨਾਲ ਸੰਬੋਧਿਤ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਵੇਰਵਾ ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਹੈ :

ਛੰਤ : ਛੰਤ ਜਾਂ ਛੰਦ ਪੰਜਾਬੀ ਲੋਕ-ਕਾਵਿ ਦਾ ਸ਼ਿੰਗਾਰਮਈ ਰੂਪ ਹੈ ਜੋ ਸ਼ਿੰਗਾਰ-ਕਾਵਿ ਦਾ ਉੱਤਮ ਨਮੂਨਾ ਹੈ। ਵਿਆਹ ਸਮੇਂ ਲਾੜਾ ਆਪਣੀਆਂ ਸਾਲੀਆਂ ਦੀ ਫ਼ਰਮਾਇਸ਼ ਉੱਪਰ ਜੋ ਕਾਵਿ-ਬੰਦ ਸੁਣਾਉਂਦਾ ਹੈ, ਉਹੀ ਛੰਤ ਕਹਾਉਂਦਾ ਹੈ। ਅਜਿਹੇ ਮੌਕੇ ਤੇ ਗਾਏ ਜਾਣ ਵਾਲੇ ਕਈ ਹੋਰ ਗੀਤ ਵੀ ਛੰਤ ਕਹਾਉਂਦੇ ਹਨ ਜੋ ਤੁਕਾਂ ਨੂੰ ਦੋ ਭਾਗਾਂ ਵਿਚ ਵੰਡ ਕੇ ਹਰ ਇਕ ਭਾਗ ਦੇ ਅੰਤਲੇ ਸ਼ਬਦ ਨੂੰ ਲੰਮੇਰਾ ਕਰਕੇ ਠਹਿਰਾਓ

ਸਹਿਤ ਗਾਏ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਲੋਕ ਪਰੰਪਰਾ ਵਿਚ ਅਜਿਹੇ ਛੰਤ ਅਧਿਕਤਰ ਖਮਾਜ ਜਾਂ ਪੀਲੂ ਦੀਆਂ ਸੁਰਾਵਲੀਆਂ ਉਪਰ ਆਧਾਰਿਤ ਹੁੰਦੇ ਹਨ।

ਸ੍ਰੀ ਗੁਰੂ ਗ੍ਰੰਥ ਸਾਹਿਬ ਵਿਚ ਛੰਤ ਕਾਵਿ ਅਧੀਨ ਸ੍ਰੀ ਗੁਰੂ ਨਾਨਕ ਦੇਵ ਜੀ, ਸ੍ਰੀ ਗੁਰੂ ਰਾਮ ਦਾਸ ਜੀ ਅਤੇ ਸ੍ਰੀ ਗੁਰੂ ਅਰਜਨ ਦੇਵ ਜੀ ਦੀ ਬਾਣੀ ਗਉੜੀ, ਗਉੜੀ ਪੂਰਬੀ, ਆਸਾ, ਵਡਹੰਸ, ਧਨਾਸਰੀ ਅਤੇ ਬਿਲਾਵਲ ਦੱਖਣੀ ਆਦਿ ਰਾਗਾਂ ਦੇ ਅੰਤਰਗਤ ਅੰਕਿਤ ਹੈ। ਛੰਤ ਵਿਚ ਛੇ ਤੁਕਾਂ ਵਾਲੇ ਕੁੱਲ ਚਾਰ ਬੰਦ ਹੁੰਦੇ ਹਨ ਪਰ ਗੁਰਬਾਣੀ ਵਿਚ ਛੰਤ ਦੇ ਪਦਾਂ ਦੀ ਸੰਖਿਆ ਸੱਤ, ਅੱਠ, ਨੌਂ ਅਤੇ ਸਤਾਰਾਂ ਵੀ ਮਿਲਦੀ ਹੈ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚ ਜੀਵ ਰੂਪੀ ਇਸਤਰੀ ਦਾ ਪ੍ਰਭੂ ਰੂਪੀ ਪਤੀ ਪਰਮੇਸ਼ਵਰ ਦੇ ਮਿਲਣ ਦੇ ਭਾਵਾਂ ਨੂੰ ਨਿਰੂਪਿਤ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਛੰਤਾਂ ਅਧੀਨ ਅੰਕਿਤ ਅੰਕ ਛੰਤ ਦੀ ਸਮਾਪਤੀ ਦੀ ਸੂਚਨਾ ਦਿੰਦੇ ਹਨ। ਛੰਤ ਦਾ ਗਾਇਨ ਕ੍ਰਮਰੂਪ ਵਿਚ ਨਿਰੰਤਰ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਲਈ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਸਥਾਈ ਅਤੇ ਅੰਤਰੇ ਨਹੀਂ ਕੀਤੇ ਜਾਂਦੇ। ਸਿੱਖ ਪਰੰਪਰਾ ਵਿਚ ਰਾਤ ਵੇਲੇ ਸ੍ਰੀ ਗੁਰੂ ਗ੍ਰੰਥ ਸਾਹਿਬ ਜੀ ਦੇ ਸੁਖਾਸਨ ਲਈ ਸਵਾਰੀ ਨੂੰ ਵਿਸ਼ਰਾਮ ਸਥਾਨ ਵੱਲ ਲਿਜਾਂਦੇ ਸਮੇਂ 'ਜਿਥੈ ਜਾਇ ਬਹੈ ਮੇਰਾ ਸਤਿਗੁਰੂ' ਛੰਤ ਦੇ ਗਾਇਨ ਦੀ ਪਰੰਪਰਾ ਹੈ ਜੋ ਬਗੈਰ ਸਾਜਾਂ ਤੋਂ ਹੀ ਸਮੂਹਿਕ ਰੂਪ ਵਿਚ ਤੁਰਦੇ ਹੋਏ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। 'ਆਸਾ ਦੀ ਵਾਰ' ਵਿਚ ਸ੍ਰੀ ਗੁਰੂ ਰਾਮ ਦਾਸ ਜੀ ਦੀ ਰਚਨਾ ਵਾਲੇ ਛੰਤ ਵੱਖਰੇ ਢੰਗ ਨਾਲ ਰੋਜ਼ਾਨਾ ਗਾਏ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਛੰਤ ਦੇ ਉਦਾਹਰਣ ਸਰੂਪ ਰਾਗ ਆਸਾ ਵਿਚ ਰਚਿਤ ਸ੍ਰੀ ਗੁਰੂ ਰਾਮ ਦਾਸ ਜੀ ਦੀ ਰਚਨਾ ਦੇਖੋ :

ੴ ਸਤਿਗੁਰ ਪ੍ਰਸਾਦਿ

ਆਸਾ ਮਹਲਾ ੪ ਛੰਤ ਘਰੁ ੪

ਹਰਿ ਅੰਮ੍ਰਿਤ ਭਿੰਨੇ ਲੋਇਣਾ ਮਨੁ ਪ੍ਰੇਮਿ ਰਤੰਨਾ ਰਾਮ ਰਾਜੇ ॥
ਮਨੁ ਰਾਮਿ ਕਸਵਟੀ ਲਾਇਆ ਕੰਚਨੁ ਸੋਵਿੰਨਾ ॥
ਗੁਰਮੁਖਿ ਰੰਗਿ ਚਲੂਲਿਆ ਮੇਰਾ ਮਨੁ ਤਨੋ ਭਿੰਨਾ ॥
ਜਨੁ ਨਾਨਕੁ ਮੁਸਕਿ ਝਕੋਲਿਆ ਸਭੁ ਜਨਮੁ ਧਨੁ ਧੰਨਾ ॥੧॥

(*ਸ੍ਰੀ ਗੁਰੂ ਗ੍ਰੰਥ ਸਾਹਿਬ*, ਪੰਨਾ ੪੪੮)

ਅਲਾਹੁਣੀ : ਅਲਾਹੁਣੀ ਦਾ ਅਰਥ ਹੈ ਉਹ ਗੀਤ ਜਿਸ ਵਿਚ ਕਿਸੇ ਦੀ ਉਪਮਾ ਕੀਤੀ ਹੋਵੇ ਅਤੇ ਗੁਣਾਂ ਦਾ ਵਖਿਆਨ ਹੋਵੇ। ਲੋਕ ਕਾਵਿ ਵਿਚ ਇਸ ਕਾਵਿ-ਰੂਪ ਨੂੰ ਅਕਾਲ ਚਲਾਨਾ ਕਰ ਚੁੱਕੇ ਵਿਅਕਤੀ ਦਾ ਗੁਣਗਾਨ ਕਰਨ ਲਈ ਵਰਤਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਅਲਾਹੁਣੀ ਦੀ ਪਰੰਪਰਾ ਵਿਚ ਮਿਰਤਕ ਦੀ ਬਰਾਦਰੀ ਦੀਆਂ ਔਰਤਾਂ ਗੋਲ ਦਾਇਰਾ ਬਣਾ ਕੇ ਖੜੀਆਂ ਹੋ ਜਾਂਦੀਆਂ ਹਨ, ਮਿਰਾਸਣ ਜਾਂ ਨੈਣ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਵਿਚਕਾਰ ਖੜਦੀ ਹੈ। ਉਹ ਮਿਰਾਸਣ ਜਾਂ ਵਡੇਰੀ ਉਮਰ ਦੀ ਔਰਤ ਅਲਾਹੁਣੀ ਗਾਉਂਦੀ ਹੈ ਅਤੇ ਬਾਕੀ ਔਰਤਾਂ ਉਸੇ ਲੈਅ ਵਿਚ ਆਪਣੇ ਹੱਥ ਛਾਤੀ ਅਤੇ ਪਟਾਂ ਉੱਪਰ ਮਾਰ ਕੇ ਪਿੱਟਦੀਆਂ ਹੋਈਆਂ ਉਨ੍ਹਾਂ ਪੰਕਤੀਆਂ ਨੂੰ ਦੁਹਰਾਉਂਦੀਆਂ ਹਨ। ਇਹ ਗਾਇਨ ਬਿਨਾਂ ਕਿਸੇ ਸਾਜ ਦੀ ਸਹਾਇਤਾ ਤੋਂ ਗਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਇਸ ਵਿਚਲੀ ਹੇਕ ਅਤੇ ਲਮਕਾਅ ਮੌਕੇ ਨੂੰ ਵਧੇਰੇ ਸੋਗ ਭਰਿਆ ਬਣਾਉਂਦਾ ਹੈ। ਵੈਣ ਵੀ ਅਲਾਹੁਣੀ ਦਾ ਹੀ ਰੂਪ ਹਨ ਪਰੰਤੂ ਵੈਣ ਇਕੱਲੀ ਜਾਂ ਦੋ ਔਰਤਾਂ ਕਰਦੀਆਂ ਹਨ। ਵੈਣ ਜਦੋਂ ਸਮੂਹਿਕ ਰੂਪ ਵਿਚ ਕੀਤੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ ਤਾਂ ਅਲਾਹੁਣੀ ਹੋ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਮਿਰਤਕ ਦੀ ਉਮਰ ਤੇ ਲਿੰਗ ਮੁਤਾਬਕ ਹੀ ਅਲਾਹੁਣੀ ਦਾ ਵਿਸ਼ਾ-ਵਸਤੂ ਹੁੰਦਾ ਹੈ।

ਗੁਰਬਾਣੀ ਦੇ ਅੰਤਰਗਤ ਅਲਾਹੁਣੀ ਅਧੀਨ ਨਾਸ਼ਵਾਨ ਸੰਸਾਰ ਵਿਚ ਚੰਗੇ ਕਰਮ ਕਰਨ ਦੀ ਪ੍ਰੇਰਣਾ ਦਿੰਦੇ ਹੋਏ ਮੌਤ ਦੀ ਅਟੱਲਤਾ ਅਤੇ ਪ੍ਰਭੂ ਭਗਤੀ ਵਿਚ ਲੀਨ ਰਹਿਣ ਦਾ ਉਪਦੇਸ਼ ਦਰਸਾਇਆ ਗਿਆ ਹੈ। ਅਲਾਹੁਣੀ ਨੂੰ ਮਿਰਤਕ ਦੀ ਦੇਹ ਅਗਨੀ-ਦਾਹ ਕਰਨ ਉਪਰੰਤ ਗਾਉਣ ਦੀ ਪਰੰਪਰਾ ਹੈ। ਸ੍ਰੀ ਗੁਰੂ ਗ੍ਰੰਥ ਸਾਹਿਬ ਵਿਚ ਰਾਗ ਵਡਹੰਸ ਅਧੀਨ ਕੁੱਲ ਨੌਂ ਅਲਾਹੁਣੀਆਂ ਦਰਜ ਹਨ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚੋਂ ਪੰਜ ਸ੍ਰੀ

ਗੁਰੂ ਨਾਨਕ ਦੇਵ ਜੀ ਅਤੇ ਚਾਰ ਸ੍ਰੀ ਗੁਰੂ ਅਮਰ ਦਾਸ ਜੀ ਦੀ ਰਚਨਾ ਹਨ। ਹਰ ਅਲਾਹੁਣੀ ਦੇ ਚਾਰ ਬੰਦ ਅਤੇ ਹਰ ਬੰਦ ਦੀਆਂ ਛੇ ਤੁਕਾਂ ਹਨ ਪਰ ਵਡਹੰਸ ਦੇ ਦੱਖਣੀ ਪ੍ਰਕਾਰ ਵਿਚ ਅਲਾਹੁਣੀ ਦੇ ਅੱਠ ਬੰਦ ਅਤੇ ਹਰ ਬੰਦ ਦੀਆਂ ਚਾਰ ਤੁਕਾਂ ਹਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚ ਸਥਾਈ ਲਈ ਰਹਾਉ ਦੀ ਤੁਕ ਤਾਂ ਹੈ ਪਰੰਤੂ ਬਾਕੀ ਸਾਰੀ ਕਵਿਤਾ ਕ੍ਰਮਰੂਪ ਵਿਚ ਗਾਈ ਜਾਂਦੀ ਹੈ, ਅੰਤਰਿਆ ਵਿਚ ਵੰਡਿਆ ਨਹੀਂ ਜਾਂਦਾ। ਉਦਾਹਰਨ ਵੇਖੋ :

ਰਾਗੁ ਵਡਹੰਸੁ ਮਹਲਾ ੧ ਘਰੁ ੫ ਅਲਾਹਣੀਆਂ

ਧੰਨੁ ਸਿਰੰਦਾ ਸਚਾ ਪਾਤਿਸਾਹੁ ਜਿਨਿ ਜਗੁ ਧੰਧੈ ਲਾਇਆ ॥
ਮੁਹਲਤਿ ਪੁਨੀ ਪਾਈ ਭਰੀ ਜਾਨੀਅੜਾ ਘਤਿ ਚਲਾਇਆ ॥
ਜਾਨੀ ਘਤਿ ਚਲਾਇਆ ਲਿਖਿਆ ਆਇਆ ਰੁੰਨੇ ਵੀਰ ਸਬਾਏ ॥
ਕਾਇਆ ਹੰਸ ਥੀਆ ਵੇਛੜਾ ਜਾਂ ਦਿਨ ਪੁੰਨੇ ਮੇਰੀ ਮਾਏ ॥
ਜੇਹਾ ਲਿਖਿਆ ਤੇਹਾ ਪਾਇਆ ਜੇਹਾ ਪੁਰਬਿ ਕਮਾਇਆ ॥
ਧੰਨੁ ਸਿਰੰਦਾ ਸਚਾ ਪਾਤਿਸਾਹੁ ਜਿਨਿ ਜਗੁ ਧੰਧੈ ਲਾਇਆ ॥੧॥

(*ਸ੍ਰੀ ਗੁਰੂ ਗ੍ਰੰਥ ਸਾਹਿਬ*, ਪੰਨਾ ੫੭੮-੭੯)

ਮੁੰਦਾਵਣੀ : ਮੁੰਦਾਵਣੀ ਅਜਿਹਾ ਕਾਵਿ-ਬੰਦ ਹੈ ਜਿਸ ਵਿਚ ਕਿਸੇ ਵਿਚਾਰ ਨੂੰ ਮੁੰਦ ਭਾਵ ਲੁਕਾ ਜਾਂ ਛੁਪਾ ਕੇ ਰਖਿਆ ਹੋਵੇ ਅਤੇ ਸੁਣਨ ਵਾਲੇ ਦੇ ਛੇਤੀ ਸਮਝ ਵਿਚ ਨਾ ਆ ਸਕੇ। ਲੋਕ-ਕਾਵਿ ਦੀ ਇਹ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਰੀਤ ਪੋਠੋਹਾਰ ਇਲਾਕੇ ਵਿਚ ਹੁਣ ਵੀ ਪ੍ਰਚਲਿਤ ਹੈ। ਵਿਆਹ ਸਮੇਂ ਜੰਞ ਜਦੋਂ ਰੋਟੀ ਖਾਣ ਲਈ ਬੈਠਦੀ ਹੈ ਤਾਂ ਲਾੜੀ ਪੱਖ ਦੀਆਂ ਔਰਤਾਂ ਮੁੰਦਾਵਣੀ ਰੂਪੀ ਬੁਝਾਰਤ ਨਾਲ ਬਰਾਤੀਆਂ ਸਾਹਵੇਂ ਪ੍ਰਸ਼ਨ ਰਖਦੀਆਂ ਹਨ ਜਿਸ ਨੂੰ 'ਜੰਞ ਬੰਨ੍ਹਣਾ' ਵੀ ਕਹਿੰਦੇ ਹਨ। ਬਰਾਤੀ ਇਸ ਬੁਝਾਰਤ ਨੂੰ ਬੁੱਝ ਕੇ ਹੀ ਖਾਣਾ ਖਾਂਦੇ ਹਨ। ਇਸ ਬੁਝਾਰਤ ਵਿਚ ਅਕਸਰ ਖਾਣੇ ਵਿਚਲੀਆਂ ਵੰਨਗੀਆਂ ਦਾ ਵਰਨਣ ਹੁੰਦਾ ਹੈ।

ਭਾਈ ਕਾਨ੍ਹ ਸਿੰਘ ਨਾਭਾ ਅਨੁਸਾਰ ਮੁੰਦਾਵਣੀ ਮੁਹਰ ਜਾਂ ਛਾਪ ਲਾਉਣ ਦੀ ਕਿਰਿਆ ਹੈ। ਸ੍ਰੀ ਗੁਰੂ ਗ੍ਰੰਥ ਸਾਹਿਬ ਵਿਚ ਮੁੰਦਾਵਣੀ ਦਾ ਦਾਰਸ਼ਨਿਕ ਪ੍ਰਯੋਗ ਉਪਰੋਕਤ ਦੋਵੇਂ ਸੰਦਰਭਾਂ ਵਿਚ ਹੋਇਆ ਹੈ :

ਮੁੰਦਾਵਣੀ ਮਹਲਾ ੫ ॥

ਥਾਲ ਵਿਚਿ ਤਿੰਨਿ ਵਸਤੂ ਪਈਓ ਸਤੁ ਸੰਤੋਖੁ ਵੀਚਾਰੋ ॥
ਅੰਮ੍ਰਿਤ ਨਾਮੁ ਠਾਕੁਰ ਕਾ ਪਇਓ ਜਿਸ ਕਾ ਸਭਸੁ ਅਧਾਰੋ ॥
ਜੇ ਕੋ ਖਾਵੈ ਜੇ ਕੋ ਭੁੰਚੈ ਤਿਸ ਕਾ ਹੋਇ ਉਧਾਰੋ ॥
ਏਹ ਵਸਤੁ ਤਜੀ ਨਹ ਜਾਈ ਨਿਤ ਨਿਤ ਰਖੁ ਉਰਿਧਾਰੋ ॥
ਤਮ ਸੰਸਾਰੁ ਚਰਨ ਲਗਿ ਤਰੀਐ ਸਭੁ ਨਾਨਕ ਬ੍ਰਹਮ ਪਸਾਰੋ ॥੧॥

(*ਸ੍ਰੀ ਗੁਰੂ ਗ੍ਰੰਥ ਸਾਹਿਬ*, ਪੰਨਾ ੧੪੨੯)

ਸ੍ਰੀ ਗੁਰੂ ਗ੍ਰੰਥ ਸਾਹਿਬ ਦੀ ਸੰਪਾਦਨਾ ਤੋਂ ਹੀ ਸਪਸ਼ਟ ਹੈ ਕਿ ਇਸ ਮਹਾਨ ਗ੍ਰੰਥ (ਥਾਲ) ਵਿਚ ਸਤਿ, ਸੰਤੋਖ ਅਤੇ ਨਾਮ ਵਰਗੀਆਂ ਵਸਤਾਂ ਹਨ ਜੋ ਕੁਲ ਜਹਾਨ ਦਾ ਆਧਾਰ ਹਨ। ਜੋ ਕੋਈ ਇਨ੍ਹਾਂ ਵਸਤਾਂ ਨੂੰ ਖਾਵੇਗਾ (ਵਿਚਾਰ ਕਰੇਗਾ) ਉਸ ਦਾ ਕਲਿਆਣ ਹੀ ਹੋਵੇਗਾ। ਉਪਰੋਕਤ ਉਦਾਹਰਨ ਤੋਂ ਸਪਸ਼ਟ ਹੈ ਕਿ ਸ੍ਰੀ ਗੁਰੂ ਗ੍ਰੰਥ ਸਾਹਿਬ ਵਿਚ ਮੁੰਦਾਵਣੀ ਇਕ ਦਾਰਸ਼ਨਿਕ ਬੁਝਾਰਤ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਵੀ ਹੈ ਅਤੇ ਮੁਹਰ ਦੇ ਅਰਥ ਵਿਚ ਵੀ। ਸਿੱਖ ਪਰੰਪਰਾ ਵਿਚ ਮੁੰਦਾਵਣੀ ਦਾ ਗਾਇਨ ਬਾਣੀ ਦੇ ਪਾਠ ਦੇ ਭੋਗ ਸਮੇਂ ਅਤੇ ਰੋਜ਼ ਸ਼ਾਮ ਵੇਲੇ ਰਹਿਰਾਸ ਪਾਠ ਉਪਰੰਤ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਜਿਸ ਲਈ ਕਿਸੇ ਸਾਜ ਦੀ ਲੋੜ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦੀ।

ਅੰਜੁਲੀ : ਪਰੰਪਰਾ ਅਧੀਨ ਇਸ ਲੋਕ-ਕਾਵਿ ਦਾ ਸੰਬੰਧ ਪਾਣੀ ਦੀ ਚੂਲੀ ਪਿਤਰਾਂ ਨੂੰ ਜਾਂ ਦੇਵਤਿਆਂ ਨੂੰ ਅਰਪਣ ਕਰਨ ਦੀ ਰੀਤ ਨਾਲ ਹੈ ਜਿਸ ਨਾਲ ਇਹ ਵਿਸ਼ਵਾਸ ਜੁੜਿਆ ਹੈ ਕਿ ਇਹ ਪਾਣੀ ਮਿਰਤਕ ਪ੍ਰਾਣੀ ਨੂੰ ਅਗਲੇ ਲੋਕ ਵਿਚ ਮਿਲਦਾ ਹੈ। ਸ੍ਰੀ ਗੁਰੂ ਗ੍ਰੰਥ ਸਾਹਿਬ ਵਿਚ ਮਾਰੂ ਰਾਗ ਅਧੀਨ ਦੋ ਅੰਜੁਲੀਆਂ

ਪ੍ਰਾਪਤ ਹਨ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚ ਇਸ ਬਿਰਖ ਰੂਪੀ ਸੰਸਾਰ ਦੀ ਨਸ਼ਵਰਤਾ ਦਾ ਵਰਨਣ ਹੈ। ਇਸ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਕਾਵਿ-ਰੂਪ ਅਧੀਨ ਹਰ ਅੰਜੁਲੀ ਦੇ ਅੱਠ ਬੰਦ ਹਨ, ਹਰ ਬੰਦ ਦੀਆਂ ਤਿੰਨ ਤੁਕਾਂ ਹਨ, ਪਹਿਲੀਆਂ ਦੋ ਤੁਕਾਂ ਛੋਟੀਆਂ ਤੇ ਤੀਸਰੀ ਤੁਕ ਲੰਮੇਰੀ ਹੈ। ਉਦਾਹਰਨ ਲਈ ਸ੍ਰੀ ਗੁਰੂ ਅਰਜਨ ਦੇਵ ਜੀ ਦੀ ਰਚਨਾ ਵੇਖੋ :

ਮਾਰੂ ਮਹਲਾ ੫

ਬਿਰਖੈ ਹੇਠਿ ਸਭਿ ਜੰਤ ਇਕਠੇ ॥
ਇਕਿ ਤਤੇ ਇਕਿ ਬੋਲਨਿ ਮਿਠੇ ॥
ਅਸਤੁ ਉਦੋਤੁ ਭਇਆ ਉਠਿ ਚਲੇ ਜਿਉ ਜਿਉ ਅਉਧ ਵਿਹਾਣੀਆ ॥੧॥

....

ਮਿਹਰ ਕਰੇ ਤ ਖਸਮੁ ਧਿਆਈ ॥
ਸੰਤਾ ਸੰਗਤਿ ਨਰਕਿ ਨ ਪਾਈ ॥
ਅੰਮ੍ਰਿਤ ਨਾਮ ਦਾਨੁ ਨਾਨਕ ਕਉ ਗੁਣ ਗੀਤਾ ਨਿਤ ਵਖਾਣੀਆ ॥੮॥੨॥੮॥

(*ਸ੍ਰੀ ਗੁਰੂ ਗ੍ਰੰਥ ਸਾਹਿਬ*, ਪੰਨਾ ੧੦੧੯-੨੦)

ਘੋੜੀਆਂ : ਘੋੜੀਆਂ ਵਿਆਹ ਦੀਆਂ ਰਸਮਾਂ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਿਤ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਲੋਕ ਕਾਵਿ ਰੂਪ ਹੈ ਜੋ ਲਾੜੇ ਦੀਆਂ ਭੈਣਾਂ ਆਪਣੇ ਵੀਰ ਦੇ ਘੋੜੀ ਚੜ੍ਹਨ ਸਮੇਂ ਸ਼ਗਨਾਂ ਵਜੋਂ ਗਾਉਂਦੀਆਂ ਹਨ। ਪੰਜਾਬੀ ਲੋਕ ਗੀਤਾਂ ਦੀ ਇਹ ਬੇਹੱਦ ਲੋਕਪ੍ਰਿਅ ਵੰਨਗੀ ਹੈ ਜਿਸ ਲਈ ਕਿਸੇ ਸਾਜ ਦੀ ਲੋੜ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦੀ। ਤੁਕ ਦੇ ਅਖੀਰਲੇ ਸ਼ਬਦ ਨੂੰ ਲੰਬਾ ਕਰਕੇ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਭਾਵਾਂ ਦਾ ਪ੍ਰਗਟਾਅ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਸ੍ਰੀ ਗੁਰੂ ਰਾਮ ਦਾਸ ਜੀ ਨੇ ਇਸ ਲੋਕ ਕਾਵਿ ਰੂਪ ਨੂੰ ਬਾਣੀ ਸੰਚਾਰ ਲਈ ਪ੍ਰਯੋਗ ਕੀਤਾ ਅਤੇ ਰਾਗ ਵਡਹੰਸ ਵਿਚ ਦੋ ਘੋੜੀਆਂ ਰਚੀਆਂ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚ ਨਾਮ ਸਿਮਰਨ ਨਾਲ ਲੋਕ ਪਰਲੋਕ ਨੂੰ ਸੁਖੀ ਬਣਾਉਣ ਦਾ ਉਪਦੇਸ਼ ਦਿੱਤਾ। ਮਨੁੱਖੀ ਦੇਹ ਨੂੰ ਘੋੜੀ ਦੇ ਪ੍ਰਤੀਕ ਵਜੋਂ ਦਰਸਾ ਕੇ, ਪਰਮਾਤਮਾ ਦੇ ਗੁਣਗਾਨ ਦੀ ਕਾਠੀ ਪਾ ਕੇ, ਜੀਵਾਤਮਾ ਇਸ ਕਠਿਨ ਸੰਸਾਰ ਮਾਰਗ 'ਚੋਂ ਲੰਘ ਕੇ, ਪਰਲੋਕ ਵਿਚਰਨ ਤੇ, ਉਸ ਉੱਪਰ ਗੁਰ ਗਿਆਨ ਦੀ ਲਗਾਮ ਅਤੇ ਪ੍ਰੇਮ ਦੀ ਚਾਬੁਕ ਦੇ ਪ੍ਰਯੋਗ ਸੰਬੰਧੀ ਵੀ ਵਰਨਣ ਹੈ। ਘੋੜੀਆਂ ਵਿਚ ਵੀ ਸਥਾਈ ਅਤੇ ਅੰਤਰਿਆਂ ਦੇ ਨਿਰਧਾਰਣ ਲਈ ਅੰਕਾਂ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਹੈ। ਉਦਾਹਰਨ ਵੇਖੋ :

ਵਡਹੰਸੁ ਮਹਲਾ ੪ ਘੋੜੀਆਂ

ਦੇਹ ਤੇਜਣਿ ਜੀ ਰਾਮ ਉਪਾਈਆ ਰਾਮ ॥
ਧੰਨੁ ਮਾਣਸ ਜਨਮੁ ਪੁੰਨਿ ਪਾਈਆ ਰਾਮ ॥
ਮਾਣਸ ਜਨਮੁ ਵਡਪੁੰਨੇ ਪਾਇਆ ਦੇਹ ਸੁ ਕੰਚਨ ਚੰਗੜੀਆ ॥
ਗੁਰਮੁਖਿ ਰੰਗੁ ਚਲੂਲਾ ਪਾਵੈ ਹਰਿ ਹਰਿ ਹਰਿ ਨਵਰੰਗੜੀਆ ॥
ਏਹ ਦੇਹ ਸੁ ਬਾਂਕੀ ਜਿਤੁ ਹਰਿ ਜਾਪੀ ਹਰਿ ਹਰਿ ਨਾਮਿ ਸੁਹਾਵੀਆ ॥
ਵਡਭਾਗੀ ਪਾਈ ਨਾਮੁ ਸਖਾਈ ਜਨ ਨਾਨਕ ਰਾਮਿ ਉਪਾਈਆ ॥੧॥

....

ਜਨ ਨਾਨਕ ਹਰਿ ਵਰੁ ਪਾਇਆ ਮੰਗਲੁ ਮਿਲਿ ਸੰਤ ਜਨਾ ਵਾਧਾਈ ॥੪॥੧॥੫॥

(*ਸ੍ਰੀ ਗੁਰੂ ਗ੍ਰੰਥ ਸਾਹਿਬ*, ਪੰਨਾ ੫੭੫-੭੬)

ਵਾਰ : ਵਾਰ ਪੰਜਾਬ ਦੇ ਲੋਕ ਸੰਗੀਤ ਦਾ ਅਤਿਅੰਤ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਕਾਵਿ-ਰੂਪ ਹੈ ਜਿਸ ਵਿਚ ਯੋਧਿਆਂ ਦੀ ਸੂਰਬੀਰਤਾ ਅਤੇ ਜੰਗਾਂ ਦਾ ਵਰਨਣ ਸੰਗੀਤਮਈ ਢੰਗ ਨਾਲ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਵਾਰ ਪ੍ਰਸਤੁਤ ਕਰਨ ਵਾਲੇ ਗਾਇਕਾਂ ਨੂੰ ਢਾਡੀ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਇਸ ਦੇ ਨਾਲ ਢੱਡ ਅਤੇ ਸਾਰੰਗੀ ਦਾ

ਪ੍ਰਯੋਗ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਇਹ ਗਾਇਨ ਖੇਤਰ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਦੀਆਂ ਧੁਨਾਂ ਉਪਰ ਆਧਾਰਿਤ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਵੀਰ ਰਸ ਨਾਲ ਭਰਪੂਰ ਹੋਣ ਕਰਕੇ ਵਾਰਾਂ ਦਾ ਗਾਇਨ ਜ਼ੋਰਦਾਰ ਅਤੇ ਬੁਲੰਦ ਆਵਾਜ਼ ਵਿਚ ਤਾਰ ਸਪਤਕ ਦੇ ਸੁਰਾਂ ਵਿਚ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।

ਸ੍ਰੀ ਗੁਰੂ ਗ੍ਰੰਥ ਸਾਹਿਬ ਵਿਚ ਅੰਕਿਤ ਵਾਰਾਂ ਦਾ ਵਿਸ਼ਾ-ਵਸਤੂ ਅਧਿਆਤਮਿਕ ਹੈ ਅਤੇ ਅਧਿਆਤਮਿਕ ਮਾਰਗ ਤੇ ਚਲਦੇ ਹੋਏ ਦੁਨਿਆਵੀ ਵਿਸ਼ੇ-ਵਿਕਾਰਾਂ ਨਾਲ ਯੁੱਧ ਕਰਨ ਦਾ ਨਿਰਦੇਸ਼ ਹੈ। ਕੁੱਲ 22 ਵਾਰਾਂ, 16 ਰਾਗਾਂ ਦੇ ਅੰਤਰਗਤ ਦਰਜ ਹਨ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚੋਂ ਸ੍ਰੀ ਗੁਰੂ ਨਾਨਕ ਦੇਵ ਜੀ ਦੀਆਂ ਮਾਝ, ਆਸਾ ਅਤੇ ਮਲਹਾਰ ਰਾਗਾਂ ਵਿਚ ਤਿੰਨ, ਸ੍ਰੀ ਗੁਰੂ ਅਮਰ ਦਾਸ ਜੀ ਦੀਆਂ ਗੂਜਰੀ, ਸੂਹੀ, ਰਾਮਕਲੀ ਅਤੇ ਮਲਹਾਰ ਰਾਗਾਂ ਵਿਚ ਚਾਰ, ਸ੍ਰੀ ਗੁਰੂ ਰਾਮ ਦਾਸ ਜੀ ਦੀਆਂ ਸਿਰੀ, ਗਉੜੀ, ਬਿਹਾਗੜਾ, ਵਡਹੰਸ, ਸੋਰਠਿ, ਬਿਲਾਵਲ, ਸਾਰੰਗ ਅਤੇ ਕਾਨੜਾਂ ਰਾਗਾਂ ਵਿਚ ਅੱਠ, ਸ੍ਰੀ ਗੁਰੂ ਅਰਜਨ ਦੇਵ ਜੀ ਦੀਆਂ ਗਉੜੀ, ਗੂਜਰੀ, ਜੈਤਸਰੀ, ਰਾਮਕਲੀ, ਮਾਰੂ ਅਤੇ ਬਸੰਤ ਰਾਗਾਂ ਵਿਚ ਛੇ ਅਤੇ ਇਕ ਵਾਰ ਰਾਇ ਬਲਵੰਡ ਅਤੇ ਸੱਤੇ ਦੀ ਰਚਨਾ ਹੈ ਜੋ ਰਾਮਕਲੀ ਰਾਗ ਵਿਚ ਹੈ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚੋਂ ਨੌਂ ਵਾਰਾਂ ਉੱਪਰ ਰਾਗ, ਘਰੁ ਆਦਿ ਸੰਕੇਤਾਂ ਦੇ ਨਾਲ ਹੀ ਨਿਰਧਾਰਿਤ ਲੋਕ ਧੁਨ ਵੀ ਸਿਰਲੇਖ ਰੂਪ ਵਿਚ ਦਰਜ ਹੈ। ਇਹ ਧੁਨਾਂ ਉਸ ਸਮੇਂ ਦੇ ਪ੍ਰਚਲਿਤ ਲੋਕ ਸੰਗੀਤਕ ਪ੍ਰਵਾਹ ਦਾ ਅਨੂਠਾ ਤੇ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਅੰਗ ਹਨ। ਵਾਰਾਂ ਦੀ ਰਚਨਾ ਪਉੜੀ ਨਾਮਕ ਛੰਦ ਅਤੇ ਸ਼ਲੋਕ ਉੱਪਰ ਆਧਾਰਿਤ ਹੈ। ਸ੍ਰੀ ਗੁਰੂ ਅਰਜਨ ਦੇਵ ਜੀ ਨੇ ਸ੍ਰੀ ਗੁਰੂ ਗ੍ਰੰਥ ਸਾਹਿਬ ਦੀ ਸੰਪਾਦਨਾ ਸਮੇਂ ਗੁਰੂ ਸਾਹਿਬਾਨ ਦੀਆਂ ਰਚੀਆਂ ਵਾਰਾਂ ਵਿਚ ਪਉੜੀਆਂ ਦੇ ਅਨੁਕੂਲ ਸ਼ਲੋਕ ਜੋੜ ਕੇ (ਕੇਵਲ ਬਸੰਤ ਦੀ ਵਾਰ ਨੂੰ ਛੱਡ ਕੇ) ਇਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਨਵੀਨ ਰੂਪ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕੀਤਾ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਵਾਰਾਂ ਵਿਚੋਂ 'ਆਸਾ ਦੀ ਵਾਰ' ਦਾ ਗਾਇਨ ਸਭ ਨਾਲੋਂ ਵਧੇਰੇ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਜਿਸ ਨੂੰ 'ਟੁੰਡੇ ਅਸਰਾਜੇ ਦੀ ਵਾਰ ਦੀ ਧੁਨੀ' ਉੱਪਰ ਗਾਉਣ ਦਾ ਆਦੇਸ਼ ਹੈ। ਇਸ ਵਿਚ ਸ਼ਲੋਕ ਅਤੇ ਪਉੜੀਆਂ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਸ੍ਰੀ ਗੁਰੂ ਰਾਮ ਦਾਸ ਜੀ ਦੇ ਛੱਕੇ ਛੰਤ ਨੂੰ ਗਾਉਣ ਦੀ ਪਰੰਪਰਾ ਹੈ ਜੋ ਆਪਣੇ ਅਨੂਠੇ ਅੰਦਾਜ਼ ਵਿਚ ਅੱਜ ਵੀ ਪ੍ਰਚਲਿਤ ਹੈ। ਸ੍ਰੀ ਗੁਰੂ ਗ੍ਰੰਥ ਸਾਹਿਬ ਵਿਚ ਦਰਜ ਵਾਰਾਂ ਵਿਚ ਕਾਵਿ-ਰੂਪ ਅਤੇ ਗਾਇਨ-ਰੂਪ ਦਾ ਵਿਲੱਖਣ ਸੁਮੇਲ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀਗੋਚਰ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਆਸਾ ਦੀ ਵਾਰ ਦੀ ਉਦਾਹਰਨ ਦੇਖੋ :

ਆਸਾ ਮਹਲਾ ੧ ॥

ਵਾਰ ਸਲੋਕਾ ਨਾਲਿ ਸਲੋਕ ਭੀ ਮਹਲੇ ਪਹਲੇ ਕੇ ਲਿਖੇ ਟੁੰਡੇ ਅਸਰਾਜੇ ਕੀ ਧੁਨੀ ॥
ਬਲਿਹਾਰੀ ਗੁਰ ਆਪਣੇ ਦਿਉਹਾੜੀ ਸਦ ਵਾਰ ॥
ਜਿਨਿ ਮਾਣਸ ਤੇ ਦੇਵਤੇ ਕੀਏ ਕਰਤ ਨ ਲਾਗੀ ਵਾਰ ॥੧॥ਮਹਲਾ ੨॥
ਜੇ ਸਉ ਚੰਦਾ ਉਗਵਹਿ ਸੂਰਜ ਚੜਹਿ ਹਜਾਰ ॥
ਏਤੇ ਚਾਨਣ ਹੋਦਿਆਂ ਗੁਰ ਬਿਨੁ ਘੋਰ ਅੰਧਾਰ ॥੨॥ ਮ: ੧॥

....

ਤੂੰ ਜਾਣੋਈ ਸਭਸੈ ਦੇ ਲੈਸਹਿ ਜਿੰਦੁ ਕਵਾਉ ॥ ਕਰਿ ਆਸਣੁ ਡਿਠੋ ਚਾਉ ॥੧॥

ਬਾਰਹਮਾਹ : ਬਾਰਹਮਾਹ ਇਕ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਲੋਕ ਕਾਵਿ ਰੂਪ ਹੈ ਜਿਸ ਵਿਚ ਬਿਕਰਮੀ ਸੰਮਤ ਵਿਚ ਵਰਣਿਤ ਬਾਰਾਂ ਮਹੀਨਿਆਂ ਦੇ ਆਧਾਰ ਤੇ ਮਨੋਭਾਵ ਦਸ਼ਾ ਦਾ ਵਰਨਣ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਗੁਰਬਾਣੀ ਵਿਚ ਸ੍ਰੀ ਗੁਰੂ ਨਾਨਕ ਦੇਵ ਜੀ ਨੇ ਰਾਗ ਤੁਖਾਰੀ ਅਧੀਨ ਬਾਰਹਮਾਹ ਦੀ ਰਚਨਾ ਕੀਤੀ ਹੈ ਜਿਸ ਦੇ ਅੰਤਰਗਤ ਹਰ ਮਹੀਨੇ ਦੇ ਅਨੁਸਾਰ ਪ੍ਰਭੂ ਪ੍ਰਾਪਤੀ ਲਈ ਬਿਰਹਾ ਦੇ ਭਾਵਾਂ ਦਾ ਸਿਰਜਣ ਹੈ ਅਤੇ ਅੰਤਲੇ ਮਹੀਨੇ ਦੇ ਵਰਨਣ ਅਧੀਨ ਉਲਾਸ ਤੇ ਆਨੰਦ ਦਾ ਚਿਤਰਨ ਹੈ। ਸ੍ਰੀ ਗੁਰੂ ਅਰਜਨ ਦੇਵ ਜੀ ਦੁਆਰਾ ਰਚਿਤ ਬਾਰਹਮਾਹ ਵਿਚ ਸਾਰੇ ਮਹੀਨਿਆਂ ਦੇ ਵਿਲੱਖਣ ਵਾਤਾਵਰਨ ਨੂੰ ਮਨੁੱਖੀ ਜੀਵਨ ਉੱਪਰ ਆਧਾਰਿਤ ਕਰਕੇ ਅਧਿਆਤਮਿਕ ਬੋਧ ਦੇ ਉਦੇਸ਼ ਦੀ ਪ੍ਰਾਪਤੀ ਤੇ ਬਲ ਦਿੱਤਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਉਦਾਹਰਨ ਵੇਖੋ :

ਬਾਰਹਮਾਹਾ ਮਾਝ ਮਹਲਾ ੫ ਘਰੁ ੪

ੴ ਸਤਿਗੁਰ ਪ੍ਰਸਾਦਿ ॥

ਕਿਰਤਿ ਕਰਮ ਕੇ ਵੀਛੁੜੇ ਕਰਿ ਕਿਰਪਾ ਮੇਲਹੁ ਰਾਮ ॥
ਚਾਰਿ ਕੁੰਟ ਦਹਦਿਸ ਭ੍ਰਮੇ ਥਕਿ ਆਏ ਪ੍ਰਭ ਕੀ ਸਾਮ ॥

....

ਹਰਿ ਮੇਲਹੁ ਸੁਆਮੀ ਸੰਗਿ ਪ੍ਰਭ ਜਿਸ ਕਾ ਨਿਹਚਲ ਧਾਮ ॥੧॥

(*ਸ੍ਰੀ ਗੁਰੂ ਗ੍ਰੰਥ ਸਾਹਿਬ*, ਪੰਨਾ ੧੩੩)

ਆਰਤੀ : ਆਰਤੀ ਲੋਕ ਕਾਵਿ ਵਿਚ ਪ੍ਰਚਲਿਤ ਧਰਮਾਂ ਦੀ ਇਕ ਪ੍ਰਸਿੱਧ ਰਸਮ ਹੈ ਜਿਸ ਵਿਚ ਥਾਲ, ਧੂਪ, ਫੁੱਲ, ਸੁਗੰਧੀਆਂ ਸਹਿਤ ਪ੍ਰਭੂ ਅਰਾਧਨਾ ਗਾਇਨ ਰਾਹੀਂ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਸ੍ਰੀ ਗੁਰੂ ਨਾਨਕ ਦੇਵ ਜੀ ਨੇ ਮੰਦਿਰਾਂ ਵਿਚ ਹੋ ਰਹੀ ਆਰਤੀ ਨੂੰ ਬੇਲੋੜੀ ਦੱਸਦਿਆਂ ਆਪਣੀ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਰਚਨਾ 'ਆਰਤੀ' ਰਾਹੀਂ ਪੂਰਵ-ਪ੍ਰਚਲਿਤ ਸੰਕਲਪ ਨੂੰ ਬਦਲ ਦਿੱਤਾ। ਗੁਰੂ ਸਾਹਿਬ ਜੀ ਦੀ ਰਾਗ ਧਨਾਸਰੀ ਅਧੀਨ ਇਹ ਰਚਨਾ ਬ੍ਰਹਿਮੰਡ ਵਿਚ ਹੋ ਰਹੀ ਪ੍ਰਭੂ ਦੀ ਵਿਰਾਟ ਆਰਤੀ ਦਾ ਅਲੌਕਿਕ ਵਰਨਣ ਹੈ :

ਧਨਾਸਰੀ ਮਹਲਾ ੧ ਆਰਤੀ

ਗਗਨ ਮੈ ਥਾਲੁ ਰਵਿ ਚੰਦੁ ਦੀਪਕ ਬਨੇ ਤਾਰਿਕਾ ਮੰਡਲ ਜਨਕ ਮੋਤੀ ॥
ਧੂਪੁ ਮਲਿਆਨਲੋ ਪਵਣੁ ਚਵਰੋ ਕਰੇ ਸਗਲ ਬਨਰਾਇ ਫੂਲੰਤ ਜੋਤੀ ॥
ਕੈਸੀ ਆਰਤੀ ਹੋਇ ॥ ਭਵਖੰਡਨਾ ਤੇਰੀ ਆਰਤੀ ॥ ਅਨਹਤਾ ਸਬਦ ਵਾਜੰਤ ਭੇਰੀ ॥੧॥ਰਹਾਉ॥

....

ਕ੍ਰਿਪਾ ਜਲੁ ਦੇਹਿ ਨਾਨਕ ਸਾਰਿੰਗ ਕਉ ਹੋਇ ਜਾ ਤੇ ਤੇਰੈ ਨਾਮ ਵਾਸਾ ॥੪॥੭॥੯॥

(*ਸ੍ਰੀ ਗੁਰੂ ਗ੍ਰੰਥ ਸਾਹਿਬ*, ਪੰਨਾ ੬੬੩)

ਸ੍ਰੀ ਗੁਰੂ ਗ੍ਰੰਥ ਸਾਹਿਬ ਦੇ ਅਧਿਐਨ ਤੋਂ ਸਪਸ਼ਟ ਹੈ ਕਿ ਬਾਣੀ ਸੰਚਾਰ ਹਿਤ ਪ੍ਰਯੋਗ ਹੋਈਆਂ ਉਪਰੋਕਤ ਸਨਾਤਨੀ ਅਤੇ ਦੇਸੀ ਅੰਗ ਦੀਆਂ ਗਾਇਨ ਸ਼ੈਲੀਆਂ ਨੂੰ ਸੰਗੀਤ ਵਿਧਾਨ ਦੇ ਅਨੁਸ਼ਾਸਨ ਅਧੀਨ ਬਾਣੀ ਦੇ ਮੂਲ ਉਦੇਸ਼ ਦੀ ਪ੍ਰਾਪਤੀ ਲਈ ਵਰਤਿਆ ਗਿਆ ਹੈ। ਗੁਰਮਤਿ ਸੰਗੀਤ ਅਧੀਨ ਸ਼ਬਦ ਗਾਇਨ ਦੀ ਪ੍ਰਸਤੁਤੀ ਪਰਮ ਸੱਚ ਦੇ ਅਨੁਭਵ ਤੇ ਬੋਧ ਕਰਾਉਂਦੇ ਹੋਏ ਸਹਿਜ ਆਨੰਦ ਦੀ ਪ੍ਰਾਪਤੀ ਲਈ ਹੈ। ਇਸ ਵਿਚ ਜਦੋਂ ਵੀ ਰਾਗ ਦਾ ਕਲਾਤਮਕ ਪੱਖ ਪ੍ਰਬਲ ਹੋਵੇਗਾ, ਗੁਰਮਤਿ ਸੰਗੀਤ ਤੁਰੰਤ ਆਪਣੇ ਮੂਲ ਉਦੇਸ਼ ਤੋਂ ਪਰ੍ਹੇ ਹੋ ਜਾਵੇਗਾ।

ਕਿਰਿਆਤਮਕ ਪੱਖ
(PRACTICAL-PART)

(ਇਸ ਭਾਗ ਵਿਚ ਪਰੰਪਰਾ-ਪ੍ਰਾਪਤ ਕੁਝ ਉੱਘੀਆਂ ਬੰਦਸ਼ਾਂ ਵੀ ਸ਼ਾਮਲ ਕੀਤੀਆਂ ਗਈਆਂ ਹਨ)

ਰਾਗ ਭੈਰਵੀ

ਸਭ ਕੋਮਲ ਸੁਰ ਭੈਰਵੀ, ਸੰਪੂਰਨ ਸੁਰ ਹੋਈ।
ਮ ਸ ਵਾਦੀ ਸਮਵਾਦਿ ਹੈ, ਸਬ ਜੋ ਚਾਹੈ ਕੋਈ॥

ਭੈਰਵੀ ਰਾਗ ਆਪਣੇ ਹੀ ਨਾਂ ਵਾਲੇ ਥਾਟ ਦਾ ਆਸ਼ਰਿਅ ਰਾਗ ਹੈ ਜੋ ਅਤਿਅੰਤ ਲੋਕਪ੍ਰਿਅ ਹੈ। ਇਸ ਰਾਗ ਵਿਚ ਮਧਿਅਮ ਸੁਰ ਸ਼ੁਧ ਅਤੇ ਬਾਕੀ ਸੁਰ ਕੋਮਲ ਲਗਦੇ ਹਨ। ਜਾਤੀ ਸੰਪੂਰਨ ਸੰਪੂਰਨ ਹੈ। ਵਾਦੀ ਸੁਰ ਮਧਿਅਮ ਤੇ ਸੰਵਾਦੀ ਸੁਰ ਸ਼ੜਜ ਹੈ ਪਰੰਤੂ ਕੁਝ ਵਿਦਵਾਨ ਧੈਵਤ ਵਾਦੀ ਅਤੇ ਗੰਧਾਰ ਨੂੰ ਸੰਵਾਦੀ ਸੁਰ ਮੰਨਦੇ ਹਨ। ਉਪਰੋਕਤ ਦੋਵੇਂ ਮਤਾਂ ਤੇ ਆਧਾਰਿਤ ਗੀਤ ਪ੍ਰਕਾਰ ਮਿਲਦੇ ਹਨ। ਗਾਇਨ ਸਮਾਂ ਪ੍ਰਾਤ ਕਾਲ ਹੈ ਪਰੰਤੂ ਇਹ ਰਾਗ ਸਰਵਕਾਲੀਨ (ਕਿਸੇ ਵੀ ਸਮੇਂ ਗਾਇਆ ਜਾ ਸਕਣ ਵਾਲਾ) ਰਾਗ ਵਜੋਂ ਪ੍ਰਚਲਿਤ ਹੈ। ਅੱਜ ਕੱਲ੍ਹ ਹਰ ਮਹਿਫਲ ਦੀ ਸਮਾਪਤੀ ਭੈਰਵੀ ਦੀ ਪ੍ਰਸਤੁਤੀ ਨਾਲ ਕਰਨ ਦੀ ਰਿਵਾਇਤ ਹੈ। ਇਸ ਰਾਗ ਵਿਚ ਵਿਲੰਬਤ ਖਿਆਲ, ਧਰੁਪਦ, ਧਮਾਰ ਆਦਿ ਬਹੁਤ ਘੱਟ ਗਾਏ ਜਾਂਦੇ ਹਨ ਜਦਕਿ ਠੁਮਰੀ, ਟੱਪਾ ਅਤੇ ਸੁਗਮ ਸੰਗੀਤਕ ਰਚਨਾਵਾਂ ਲਈ ਇਹ ਰਾਗ ਵਧੇਰੇ ਢੁਕਵਾਂ ਹੈ। ਬਹੁਤੇ ਵਿਦਵਾਨ ਸ਼ੁਧ ਰਿਖਬ ਦੇ ਪ੍ਰਯੋਗ ਨੂੰ ਉਚਿਤ ਮੰਨਦੇ ਹਨ ਪਰੰਤੂ ਇਹ ਰਾਗ ਦਾ ਨਿਯਮਿਤ ਸੁਰ ਨਹੀਂ ਹੈ ਭਾਵੇਂ ਕਿ ਅਨੇਕ ਰਚਨਾਵਾਂ ਵਿਚ ਇਸ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਮਿਲਦਾ ਹੈ। ਮਿਸ਼ਰ ਭੈਰਵੀ ਗਾਉਣ ਵੇਲੇ ਕਲਾਕਾਰ ਸਪਤਕ ਦੇ ਕੁਲ ਬਾਰਾਂ ਸੁਰਾਂ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਕੁਸ਼ਲਤਾ ਪੂਰਵਕ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਸ਼ੜਜ, ਗੰਧਾਰ, ਪੰਚਮ, ਧੈਵਤ ਨਿਆਸ ਦੇ ਸੁਰ ਹਨ ਪਰੰਤੂ ਮਧਿਅਮ ਸੁਰ ਨੂੰ ਵਾਦੀ ਮੰਨਣ ਵਾਲੇ ਗੰਧਾਰ ਦੇ ਮਹੱਤਵ ਨੂੰ ਘਟਾ ਦਿੰਦੇ ਹਨ। ਦੱਖਣੀ ਸੰਗੀਤ ਵਿਚ ਭੈਰਵੀ ਰਾਗ ਤੋੜੀ ਦੇ ਨਾਂ ਨਾਲ ਪ੍ਰਚਲਿਤ ਹੈ।

ਅਰੋਹ — ਸ, ਰੇ਼ ਗੁ ਮ, ਪ, ਧੁ, ਨੀ਼ ਸਂ।
ਅਵਰੋਹ — ਸਂ ਨੀ਼ ਧੁ ਪ, ਮ, ਗੁ, ਰੇ਼ ਸ।
ਮੁਖ ਅੰਗ — ਮ, ਗੁ, ਸ ਰੇ਼ ਸ, ਧ਼ੁ ਨੀ਼ ਸ।

ਸਵਰ-ਵਿਸਤਾਰ

1. ਸ, ਸ ਰੇ਼ ਸ, ਸ ਗੁ ਸ ਰੇ਼ ਸ, ਧ਼ੁ ਨੀ਼ ਸ, ਰੇ਼ ਸ, ਸ ਨੀ਼ ਧ਼ੁ ਪ, ਪ਼ ਧ਼ੁ ਨੀ਼ ਸ, ਗੁ ਸ ਰੇ਼ ਸ।
2. ਸ ਰੇ਼ ਗੁ ਮ, ਮ ਗੁ ਸ ਰੇ਼ ਸ, ਨੀ਼ ਸ ਗੁ ਮ, ਮ ਗੁ ਪ ਮ ਗੁ, ਸ ਗੁ ਮ ਪ ਗੁ, ਧੁ ਪ, ਮ ਪ ਗੁ, ਗੁ ਮ ਗੁ, ਸ ਰੇ਼ ਸ, ਧ਼ੁ ਨੀ਼ ਸ ਗੁ ਸ ਰੇ਼ ਸ।
3. ਨੀ਼ ਸ ਗੁ ਮ ਪ, ਗੁ ਮ ਧੁ ਪ, ਨੀ਼ ਧੁ ਪ, ਗੁ ਮ ਪ ਮ ਪ ਧੁ ਨੀ਼ ਧੁ ਪ, ਨੀ਼ ਧੁ ਪ, ਧੁ ਪ, ਮ ਪ ਗੁ, ਰੇ਼ ਸ, ਧ਼ੁ ਨੀ਼ ਸ।
4. ਨੀ਼ ਸ ਗੁ ਮ, ਪ, ਗੁ ਮ ਧੁ, ਨੀ਼ ਸਂ, ਰੇਂ਼ ਸਂ, ਸਂ ਰੇਂ਼ ਸਂ ਨੀ਼, ਧੁ ਪ, ਪ ਧੁ ਨੀ਼ ਧੁ ਪ, ਧੁ ਪ, ਮ ਪ, ਗੁ ਮ, ਪ ਧੁ ਪ ਮ, ਗੁ, ਮ ਗੁ, ਸ ਰੇ਼ ਸ।
5. ਗੁ ਮ ਧੁ ਨੀ, ਸਂ, ਗੁਂ ਸਂ ਰੇਂ਼ ਸਂ, ਸਂ ਰੇਂ਼ ਗੁਂ ਮਂ ਗੁਂ ਰੇਂ਼ ਸਂ, ਸਂ ਪ ਧੁ ਪ, ਮ ਪ, ਧੁ ਨੀ਼ ਧੁ ਪ, ਮ ਪ ਗੁ, ਸ ਗੁ ਮ ਪ, ਗੁ ਮ ਗੁ ਸ ਰੇ਼ ਸ, ਧ਼ੁ ਨੀ਼ ਸ ਗੁ ਸ ਰੇ਼ ਸ।

ਤਾਨ-ਰੂਪ

1. ਨ਼ੀਸ ਗੁਗੁ ਰੇਸ, ਨ਼ੀਸ ਗੁਮ ਗੁਰੇ ਸਸ, ਨ਼ੀਸ ਗੁਮ ਪਮ ਗੁਮ ਗੁਰੇ ਸਸ, ਨ਼ੀਸ ਗੁਮ ਪਧੁ ਪਮ ਗੁਮ ਗੁਰੇ ਸਸ, ਨ਼ੀਸ ਗੁਮ ਪਧੁ ਨੀਸਂ ਨੀਧੁ ਪਮ ਗੁਰੇ ਸਸ, ਨ਼ੀਸ ਗੁਮ ਪਧੁ ਨੀਸਂ ਗੁਂਰੇਂ ਸਂਨੀ ਧੁਪ ਮਗੁ ਰੇਸ ਨ਼ੀਸ
2. ਨ਼ੀਸ ਗੁਗੁ ਸਗੁ ਮਮ ਗੁਮ ਪਮ ਗੁਰੇ ਸ- ਸਗੁ ਮਮ ਗੁਮ ਪਪ ਗੁਮ ਧੁਪ ਮਗੁ ਰੇਸ, ਗੁਮ ਧੁਧੁ ਮਧੁ ਨੀਨੀ ਧੁਨੀ ਸਂਨੀ ਧੁਪ ਮਗੁ ਰੇਸ, ਨ਼ੀਸ ਗੁਗੁ ਸਗੁ ਮਮ ਗੁਮ ਪਪ ਗੁਮ ਧੁਨੀ ਸਂਰੇਂ ਸਂਨੀ ਧੁਪ ਮਗੁ ਰੇਸ ਨ਼ੀਸ
3. ਨ਼ੀਸ ਗੁਮ ਗੁਮ ਸਗੁ ਮਪ ਮਪ ਗੁਮ ਪਧੁ ਪਧੁ ਮਪ ਧੁਨੀ ਧੁਪ ਮਗੁ ਰੇਸ, ਸਗੁ ਮਪ ਮਪ ਗੁਮ ਪਧੁ ਪਧੁ ਮਪ ਧੁਨੀ ਧੁਨੀ ਪਧੁ ਨੀਸਂ ਨੀਸਂ ਧੁਨੀ ਸਂਰੇਂ ਸਂਨੀ ਧੁਪ ਨੀਧੁ ਪਮ ਧੁਪ ਮਗੁ ਪਮ ਗੁਰੇ ਮਗੁ ਰੇਸ
4. ਨੀਸ ਗੁਮ ਧੁਪ ਮਗੁ ਗੁਮ ਪਧੁ ਸਂਨੀ ਧੁਪ ਮਪ ਧੁਨੀ ਰੇਂਸਂ ਨੀਧੁ ਪਧੁ ਨੀਸਂ ਗੁਂਰੇਂ ਸਂਨੀ ਸਂਰੇਂ ਸਂਨੀ ਧਨੀ ਧੁਪ ਧੁਪ ਮਪ ਮਗੁ ਮਗੁ ਰੇਸ

ਸਰਗਮ—ਰਾਗ ਭੈਰਵੀ—ਤੀਨਤਾਲ

ਸਥਾਈ

[ਮ]ਗੁ	ਰੇ	ਸ	ਨ਼ੀ	ਸ	[ਮ]ਗੁ	ਮ	[ਨੀ]ਧੁ	ਪ	-	[ਧ]ਪ	[ਪ]ਨੀ	ਧੁ	ਪ	ਮ	[ਰੇ]ਗੁ
0				3				×				2			
-	ਰੇ	ਸ	ਨ਼ੀ	ਸ	[ਮ]ਗੁ	ਮ	[ਨੀ]ਧੁ	ਪ	-	[ਧ]ਪ	[ਪ]ਨੀ	ਧੁ	ਪ	ਮ	ਗੁ
0				3				×				2			
[ਪ]ਮ	ਪ	ਮ	ਗੁ	ਰੇ	ਸ	[ਸ]ਨ਼ੀ	ਸ	[ਮ]ਗੁ	ਮ	ਪ	[ਨੀ]ਧੁ	ਨੀ	ਸਂ	-	[ਨੀ]ਸ
0				3				×				2			
[ਮ]ਗੁ	ਮ	ਪ	[ਨੀ]ਧੁ	[ਧ]ਨੀ	-	-	[ਸ]ਨ਼ੀ	ਸ	[ਮ]ਗੁ	ਮ	ਪ	[ਨੀ]ਧੁ	-	ਪ	ਮ
0				3				×				2			

ਅੰਤਰਾ

[ਪ]ਨੀ	ਧੁ	ਪ	[ਮ]ਗੁ	ਮ	[ਨੀ]ਧੁ	-	ਨੀ	ਸਂ	-	[ਨੀ]ਸਂ	ਨੀ	ਸਂ	[ਗ]ਰੇਂ	ਸਂ	-
0				3				×				2			
[ਨੀ]ਸਂ	ਰੇਂ	ਗੁਂ	ਮਂ	ਗੁਂ	ਰੇਂ	ਸਂ	[ਮ]ਗੁਂ	-	ਰੇਂ	ਸਂ	ਨੀ	ਧੁ	ਪ	ਮ	[ਰੇ]ਗੁ
0				3				×				2			
-	ਰੇ	ਸ	-	[ਸ]ਨ਼ੀ	ਸ	[ਮ]ਗੁ	ਮ	ਪ	[ਨੀ]ਧੁ	ਨੀ	ਸਂ	ਨੀ	ਧੁ	ਪ	ਮ
0				3				×				2			

ਲੱਛਣ ਗੀਤ—ਰਾਗ ਭੈਰਵੀ—ਤੀਨਤਾਲ

ਸਥਾਈ : ਸਭ ਜਨ ਭੈਰਵੀ ਠਾਠ ਬਖਾਨਤ
ਰਿ ਗ ਧ ਨੀ ਕੋਮਲ ਮਧਿਅਮ ਸ਼ੁਧ ਕਰ,
ਪ੍ਰਾਤ ਸਮੇ ਭਗਤੀ ਰਸ ਮਨਹਰ, ਭੈਰਵੀ ਰਾਗਨੀ ਮਾਨਤ।

ਅੰਤਰਾ : ਮਾਲਕੌਂਸ ਧਨਾਸਰੀ ਆਸਾਵਰੀ ਭੂਪਾਲੀ ਦਿਖਾਵਤ
ਰੇਪ ਧਰੇ ਗਨੀ ਮਨੀ ਛਾਂਡਤ ਸਵਰ ਕੋ
ਚਤੁਰ ਸਵਰੂਪ ਸੁਨਾਵਤ।

ਸਥਾਈ

ਮ	ਮ	ਪ	ਮ	(ਮ)ਗੁ	-	(ਗ)ਰੇ	ਰੇ	ਸ	-	(ਸ)ਧ਼ੁ	ਨ਼ੀ	ਸ	-	ਸ	ਸ
ਸ	ਭ	ਜ	ਨ	ਭੈ	ऽ	ਰ	ਵੀ	ਠਾ	ऽ	ਠ	ਬ	ਖਾ	ऽ	ਨ	ਤ
×				2				0				3			
(ਸ)ਨ਼ੀ	ਨ਼ੀ	ਨ਼ੀ	ਨ਼ੀ	ਨ਼ੀ	-	(ਨੀ)ਧ਼ੁ	ਪ਼	(ਨੀ)ਧ਼ੁ	-	ਧ਼ੁ	ਧ਼ੁ	ਪ਼	ਪ਼	ਮ਼	ਮ਼
ਰਿ	ਗ	ਧ	ਨੀ	ਕੋ	ऽ	ਮ	ਲ	ਮ	ऽ	ਧਿਅ	ਮ	ਸ਼ੁ	ਧ	ਕ	ਰ
×				2				0				3			
(ਸ)ਨ਼ੀ	-	ਨ਼ੀ	ਨ਼ੀ	ਨ਼ੀ	-	(ਨੀ)ਧ਼ੁ	ਨ਼ੀ	ਸ	-	ਰੇ	(ਸ)ਨ਼ੀ	ਸ	ਸ	ਸ	ਸ
ਪ੍ਰਾ	ऽ	ਤ	ਸ	ਮੇ	ऽ	ਭ	ਗ	ਤੀ	ऽ	ਰ	ਸ	ਮ	ਨ	ਹ	ਰ
×				2				0				3			
ਸ	-	ਧੁ	ਧੁ	ਪ	-	ਧੁ	ਪ	ਪਧੁ	ਨੀਸਂ	ਰੇਂਸਂ	ਨੀਧੁ	ਪਮ	ਗੁਮ	ਗੁਰੇ	ਸ
ਭੈ	ऽ	ਰ	ਵੀ	ਰਾ	ऽ	ਗ	ਨੀ	ਮਾऽ	ऽऽ	ऽऽ	ऽऽ	ਨऽ	ऽऽ	ਤऽ	ऽ
×				2				0				3			

ਅੰਤਰਾ

(ਮ)ਗੁ	-	ਗੁ	ਗੁ	-	ਗੁ	ਗੁ	-	ਮ	-	ਮ	ਮ	ਮ	-	ਮ	-
ਮਾ	ऽ	ਲ	ਕੌਂ	ऽ	ਸ	ਧ	ऽ	ਨਾ	ऽ	ਸ	ਰੀ	ਆ	ऽ	ਸਾ	ऽ
×				2				0				3			
ਗੁ	ਗੁ	ਗੁ	-	ਮ	-	ਪਧੁ	ਪਮ	(ਮ)ਗੁ	-	-	-	-	-	(ਗ)ਰੇ	ਸ
ਵ	ਰੀ	ਭੂ	ऽ	ਪਾ	ऽ	ਲੀऽ	ਦਿऽ	ਖਾ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ਵ	ਤ
×				2				0				3			
ਸ	ਸ	ਧੁ	ਧੁ	ਪ	ਪ	ਪ	ਪ	ਪ	-	ਧੁ	ਧੁ	ਪ	ਪ	(ਮ)ਗੁ	-
ਰੇ	ਪ	ਧ	ਰੇ	ਗ	ਨੀ	ਮ	ਨੀ	ਛਾਂ	ऽ	ਡ	ਤ	ਸਵ	ਰ	ਕੋ	ऽ
×				2				0				3			
ਸਂ	ਸਂ	(ਨੀ)ਧੁ	ਧੁ	ਪ	-	ਧੁ	ਪ	ਪਧੁ	ਨੀਸਂ	ਰੇਂਸਂ	ਨੀਧੁ	ਪਮ	ਗੁਮ	ਗੁਰੇ	ਸ
ਚ	ਤੁ	ਰ	ਸਵ	ਰੂ	ऽ	ਪ	ਸੁ	ਨਾऽ	ऽऽ	ऽऽ	ऽऽ	ਵऽ	ऽऽ	ਤऽ	ऽ

ਧਰੁਪਦ—ਰਾਗ ਭੈਰਵੀ—ਚਾਰਤਾਲ

ਸਥਾਈ : ਕਹੇ ਕੋਊ ਰਾਮ ਨਾਮ, ਅੱਲਾ ਨਾਮ ਕੋਊ ਕਹੇ
ਰੂਪ ਦੇਖ ਕੋਊ ਮਗਨ, ਤਰੇ ਕੋਊ ਨਾਮ ਹੀ ਸੋਂ ॥

ਅੰਤਰਾ : ਪਰਬ੍ਰਹਮ ਪਰਮੇਸ਼ਵਰ ਦੂਜੋ ਨਾਹੀਂ ਪਾਲਨਹਾਰ
ਨਾਮ ਰੂਪ ਗੁਨ ਸਕਲ, ਦੁਖ ਦਵੰਦ ਹਰੇ ਜਾ ਸੋਂ ॥

ਸੰਚਾਰੀ : ਰਚਿਓ ਅਖਿਲ ਸੰਸਾਰ, ਜਾਹਿ ਅਪਨੀ ਇੱਛਾ ਸੋਂ
ਲਿਪਟ ਰਹਿਓ ਪਾਮਰ ਨਰ, ਮਾਯਾ ਭਰਮ ਜਾਲ ਸੋਂ ॥

ਆਭੋਗ : ਜੀਵਾਤਮ ਪਰਮਾਤਮ, ਅਪਰੰਪਾਰ ਪ੍ਰਕਟ ਗੁਪਤ
ਭੇਦ ਆਪ ਪਰ ਤਾ ਕੋ ਮਿਟੇ ਸਾਚੇ ਗਿਆਨ ਸੋਂ ॥

ਸਥਾਈ

[ਨੀ]ਧੁ	ਪ	-	[ਮ]ਗੁ	-	ਮ	[ਗ]ਰੇ	ਗੁ	ਰੇ	[ਨੀ]ਸ	-	ਸ
ਕ	ਹੇ	ऽ	ਕੋ	ऽ	ਊ	ਰਾ	ऽ	ਮ	ਨਾ	ऽ	ਮ
×		0		2		0		3		4	
[ਸ]ਰੇ	[ਸ]ਨ਼ੀ	-	[ਨੀ]ਸ	-	ਰੇ	[ਮ]ਗੁ	-	ਮ	[ਗ]ਮ	ਮ	-
ਅੱ	ਲਾ	ऽ	ਨਾ	ऽ	ਮ	ਕੋ	ऽ	ਊ	ਕ	ਹੇ	ऽ
×		0		2		0		3		4	
[ਨੀ]ਸ	-	ਧੁ	[ਮ]ਪ	-	ਧੁ	[ਧ]ਨੀ	ਧੁ	ਪਮ	ਪ	ਮ	ਮ
ਰੂ	ऽ	ਪ	ਦੇ	ऽ	ਖ	ਕੋ	ਊ	ऽऽ	ਮ	ਗ	ਨ
×		0		2		0		3		4	
[ਨੀ]ਸ	ਸ	ਰੇ	[ਮ]ਗੁ	ਪ	ਮ	[ਮ]ਗੁ	ਮ	ਗੁ	[ਗ]ਰੇ	-	ਸ
ਤ	ਰੇ	ऽ	ਕੋ	ऽ	ਊ	ਨਾ	ऽ	ਮ	ਹੀ	ऽ	ਸੋਂ
×		0		2		0		3		4	

ਅੰਤਰਾ

[ਮ]ਪ	[ਮ]ਗੁ	ਮ	[ਨੀ]ਧੁ	-	ਨੁੀ	ਸਂ	ਸਂ	[ਨੀ]ਸਂ	-	[ਨੀ]ਸਂ	ਸਂ
ਪ	ਰ	ऽ	ਬ੍ਰਹ	ऽ	ਮ	ਪ	ਰ	ਮੇ	ऽ	ਸ਼ਵ	ਰ
×		0		2		0		3		4	

(ਸ)ਨੀ	-	ਨੀ	ਸਂ	-	(ਨੀ)ਸਂ	(ਸ)ਰੇਂ	ਸਂ	(ਨੀ)ਸਂ	(ਨੀ)ਧ	-	ਪ
ਦੂ	ऽ	ਜੋ	ਨਾ	ऽ	ਹੀਂ	ਪਾ	ਲ	ਨ	ਹਾ	ऽ	ਰ
×		0		2		0		3		4	
(ਧ)ਪ	-	ਪ	(ਧ)ਪ	ਧ	ਨੀ	(ਨੀ)ਧ	ਪ	ਮ	(ਮ)ਪ	ਮ	ਮ
ਨਾ	ऽ	ਮ	ਰੂ	ऽ	ਪ	ਗੁ	ਨ	ऽ	ਸ	ਕ	ਲ
×		0		2		0		3		4	
(ਨੀ)ਸ	ਸ	ਰੇ	(ਮ)ਗ	-	ਮ	(ਗ)ਰੇ	(ਗ)ਰੇ	ਗ	(ਗ)ਰੇ	-	ਸ
ਦੁ	ਖ	ऽ	ਦਵੰ	ऽ	ਦ	ਹ	ਰੇ	ऽ	ਜਾ	ऽ	ਸੋ
×		0		2		0		3		4	

ਸੰਚਾਰੀ

(ਨੀ)ਸ	(ਨੀ)ਸ	ਧ	(ਮ)ਪ	ਪ	ਪ	(ਨੀ)ਧ	-	-	ਪ	-	ਪ
ਰ	ਚਿ	ਓ	ਅ	ਖਿ	ਲ	ਸੰ	ऽ	ऽ	ਸਾ	ऽ	ਰ
×		0		2		0		3		4	
(ਮ)ਪ	-	(ਨੀ)ਧ	(ਸ)ਨੀ	ਸਂ	ਸਂ	(ਸ)ਰੇਂ	ਸਂ	-	(ਨੀ)ਧ	ਪ	-
ਜਾ	ऽ	ਹਿ	ਅ	ਪ	ਨੀ	ਇੱ	ਛਾ	ऽ	ਸੋਂ	ऽ	ऽ
×		0		2		0		3		4	
(ਮ)ਪ	ਧ	ਪਮ	ਪ	ਮ	-	(ਮ)ਗ	ਮ	(ਗ)ਰੇ	ਰੇ	ਸ	ਸ
ਲਿ	ਪ	ਟऽ	ਰ	ਹਿਓ	ऽ	ਪਾ	ऽ	ਮ	ਰ	ਨ	ਰ
×		0		2		0		3		4	
(ਸ)ਨੀ	-	(ਸ)ਨੀ	ਸ	ਸ	(ਗ)ਰੇ	(ਮ)ਗ	-	ਗ	ਮ	-	-
ਮਾ	ऽ	ਯਾ	ਭ	ਰ	ਮ	ਜਾ	ऽ	ਲ	ਸੋਂ	ऽ	ऽ
×		0		2		0		3		4	

ਆਭੋਗ

(ਮ)ਧ	-	(ਨੀ)ਧ	ਮ	(ਨੀ)ਧ	ਨੀ	ਸਂ	ਸਂ	(ਨੀ)ਸਂ	-	(ਨੀ)ਸਂ	ਸਂ
ਜੀ	ऽ	ਵਾ	ऽ	ਤ	ਮ	ਪ	ਰ	ਮਾ	ऽ	ਤ	ਮ
×		0		2		0		3		4	

ਨੀ	ਸੰਨੀ	ਨੀ	ਸਂ	-	ਸੰਗੁਂ	ਗਰੇਂ	ਗਰੇਂ	ਸਂ	ਨੀਸਂ	ਨੀਧੁ	ਪ
ਅ	ਪ	ਰੰ	ਪਾ	ऽ	ਰ	ਪ੍ਰ	ਕ	ਟ	ਗੁ	ਪ	ਤ
×		0		2		0		3		4	
ਸੰਗੁਂ	-	ਗੁਂ	ਗਮਂ	-	ਮਂ	ਗੁਂ	ਗਰੇਂ	ਗੁਂ	ਗਰੇਂ	-	ਸਂ
ਭੇ	ऽ	ਦ	ਆ	ऽ	ਪ	ਪ	ਰ	ऽ	ਤਾ	ऽ	ਕੋ
×		0		2		0		3		4	
ਨੀਸ	ਸ	ਰੇ	ਸਗੁ	-	ਮ	ਗਰੇ	ਗੁ	ਰੇ	ਸ	-	-
ਮਿ	ਟੇ	ऽ	ਸਾ	ऽ	ਚੇ	ਗਿਆ	ऽ	ਨ	ਸੌਂ	ऽ	ऽ
×		0		2		0		3		4	

ਮੱਧ ਲੈਅ ਦਾ ਖਿਆਲ—ਰਾਗ ਭੈਰਵੀ—ਝਪਤਾਲ

ਸਥਾਈ : ਭਵਾਨੀ ਦਿਆਨੀ ਮਹਾਵਾਕ ਬਾਨੀ
ਸੁਰ ਨਰ ਮੁਨੀ ਜਨ ਮਾਨੀ, ਸਕਲ ਬੁਧ ਗਿਆਨੀ

ਅੰਤਰਾ : ਜਗ ਜਨਨੀ ਜਗ ਜਾਨੀ, ਮਹਿਸ਼ਾਸੁਰ ਮਰਦਨੀ
ਜਵਾਲਾ ਮੁਖੀ ਚੰਡੀ ਅਮਰ ਪਦ ਦਾਨੀ

ਸਥਾਈ

									ਧ̱
									ਭ
[ਧ]ਸਂ	-	ਸਂ	-	[ਸ]ਰੇ̱ਂ	ਸਂ	-	[ਨੀ]ਧ̱	ਪ	ਪ
ਵਾ	ऽ	ਨੀ	ऽ	ਦਿ	ਆ	ऽ	ਨੀ	ऽ	ਮ
×		2			0		3		
ਨੀ̱	-	ਧ̱	-	ਪ	ਪ	-	[ਮ]ਗੁ̱	-	ਮ
ਹਾ	ऽ	ਵਾ	ऽ	ਕ	ਬਾ	ऽ	ਨੀ	ऽ	ਸੁ
×		2			0		3		
ਪ	[ਪ]ਨੀ̱	ਧ̱	ਪ	ਪ	[ਮ]ਗੁ̱	ਗੁ̱	ਰੇ̱	-	ਸ
ਰ	ਨ	ਰ	ਮੁ	ਨੀ	ਜ	ਨ	ਮਾ	ऽ	ਨੀ
×		2			0		3		
[ਸ]ਗੁ̱ਂ	ਗੁ̱ਂ	ਗੁ̱ਂ	ਰੇ̱ਂ	ਰੇ̱ਂ	ਸਂ	-	[ਨੀ]ਧ̱	-	ਨੀ̱
ਸ	ਕ	ਲ	ਬੁ	ਧ	ਗਿਆ	ऽ	ਨੀ	ऽ	ਭ
×		2			0		3		

ਅੰਤਰਾ

[ਪ]ਧ̱	ਮ	ਧ̱	ਧ̱	ਨੀ	ਸਂ	ਸਂ	ਸਂ	-	ਸਂ
ਜ	ਗ	ਜ	ਨ	ਨੀ	ਜ	ਗ	ਜਾ	ऽ	ਨੀ
×		2			0		3		
[ਸ]ਰੇ̱ਂ	ਰੇ̱ਂ	ਰੇ̱ਂ	-	ਰੇ̱ਂ	ਗੁ̱ਂ	ਰੇ̱ਂ	ਰੇ̱ਂ	ਸਂ	ਸਂ
ਮ	ਹਿ	ਸ਼ਾ	ऽ	ਸੁ	ਰ	ਮ	ਰ	ਦ	ਨੀ
×		2			0		3		
[ਸ]ਗੁ̱ਂ	-	[ਰੇਂ]ਗੁ̱ਂ	-	ਮਂ	[ਗ]ਰੇ̱ਂ	-	ਸਂ	-	ਸਂ
ਜਵਾ	ऽ	ਲਾ	ऽ	ਮੁ	ਖੀ	ऽ	ਚੰ	ऽ	ਡੀ
×		2			0		3		
ਪ	ਧ̱	ਨੀ̱	ਸਂ	ਰੇ̱ਂ	ਸਂ	-	ਧ̱	-	ਨੀ̱
ਅ	ਮ	ਰ	ਪ	ਦ	ਦਾ	ऽ	ਨੀ	ऽ	ਭ

ਦਰੁਤ ਖਿਆਲ—ਰਾਗ ਭੈਰਵੀ—ਤੀਨਤਾਲ

ਸਥਾਈ : ਪਦ ਵੰਦਨਾ ਆਰਾਧਨਾ
ਭਗਵਾਨ ਕੀ ਨਿਤ ਹੀ ਕਰੇਂ

ਅੰਤਰਾ : ਪ੍ਰਭੂ ਪ੍ਰੇਮ ਕੇ ਪੀਊਸ਼ ਸੇ
ਸਾਰੀ ਤ੍ਰਿਸ਼ਾ ਜੀਅ ਕੀ ਹਰੇਂ

ਸਥਾਈ

		[ਸ]ਨ਼ੀ	ਸ [ਮ]ਗੁ - ਮ
		ਪ	ਦ ਵੰ ऽ ਦ
		×	3
[ਸ]ਧੁ - - ਪ	ਮ ਗੁਮ ਪ ਮ	[ਗ]ਰੇ ਸ - ਸ	ਰੇ ਗੁ ਮ ਗੁ
ਨਾ ऽ ऽ ਆ	ऽ ਰਾऽ ऽ ਧ	ਨਾ ऽ ऽ ਭ	ਗ ਵਾ ऽ ਨ
×	2	0	3
ਮ - - ਗੁ	ਮ ਗੁਮ ਪਧੁ ਮ	ਗੁਰੇ ਸ -	
ਕੀ ऽ ऽ ਨਿ	ਤ ਹੀऽ ऽऽ ਕ	ਰੇਂऽ ऽ ऽ	
×	2	0	

ਅੰਤਰਾ

		ਗ	ਮ ਧੁ - ਨ਼ੀ
		ਪ੍ਰ	ਭੂ ਪ੍ਰੇ ऽ ਮ
			3
ਸਂ - - ਧੁ	ਨ਼ੀ ਸਂਰੇਂ ਮਂਗੁਂ ਰੇਂ	ਸਂ - - ਰੇਂ	ਸਂ [ਸਂ]ਧੁ ਨ਼ੀ ਧੁ
ਕੇ ऽ ऽ ਪੀ	ऽ ਊऽ ऽऽ ਸ਼	ਸੇ ऽ ऽ ਸਾ	ऽ ਰੀ ऽ ਤ੍ਰਿ
×	2	0	3
ਪ - - ਗੁ	ਮ ਧੁਨ਼ੀ ਸਂਰੇਂ ਸਂਨ਼ੀ	ਧੁਪ ਮਗੁ ਰੇਸ	
ਸ਼ਾ ऽ ऽ ਜੀ	ਅ ਕੀऽ ऽऽ ਹऽ	ਰੇਂऽ ऽऽ ऽऽ	
×	2	0	

ਠੁਮਰੀ—ਰਾਗ ਭੈਰਵੀ—ਜਤ ਤਾਲ (ਬਿਲੰਬਿਤ)

ਸਥਾਈ : ਨੈਯਾ ਪਰੀ ਮਝਧਾਰ, ਅਬ ਕੌਨ ਲਗਾਵੇ ਪਾਰ।

ਅੰਤਰਾ : ਏਕ ਤੋ ਨੈਯਾ ਝੰਝਰੀ ਪੁਰਾਨੀ, ਦੂਜੇ ਬਹਤ ਬਯਾਰ।

ਸਥਾਈ				ਗੁ	ਸ	ਸਗੁ	ਮਪ	ਮਗੁ	ਮ	ਰੇ	ਸ	ਗੁ	ਮ	ਪ	ਧੁ
				ਨੈ	ऽ	ਯਾऽ	ऽऽ	ऽऽ	ਪ	ਰੀ	ऽ	ऽ	ऽ	ਮ	ਝ
								×				3			
ਪ	-	-	^{ਮ}ਗੁ	ਗੁ	-	ਸ	ਗੁ	ਪ	-	ਪ	ਪ	ਮ	ਪ	ਧੁ	ਨੀ
ਧਾ	ऽ	ऽ	ऽ	ਰ	ऽ	ਅ	ਬ	ਕੌ	ऽ	ਨ	ਲ	ਗਾ	ऽ	ਵੇ	ऽ
×				2				0				3			
ਧੁ	-	ਪ	-	ਗੁ	-	ਸਗੁਮ	ਪਮਗੁ	ਮ	ਰੇ	ਸ	ਸ	ਗੁ	ਮ	ਪ	ਧੁ
ਪਾ	ऽ	ऽ	ऽ	ਰ	ऽ	ਨੈऽऽ	ऽऽऽ	ऽ	ਯਾ	ऽ	ਪ	ਰੀ	ऽ	ਮ	ਝ
×				2				0				3			
ਅੰਤਰਾ												ਧੁ	ਮ	ਧੁ	ਨੀ
												ਏ	ਕ	ਤੋ	ऽ
												3			
ਸਂ	-	ਨੀ	ਰੇਂ	ਸਂ	-	-	-	ਨੀ	ਨੀ	ਸਂ	ਰੇਂ	ਸਂਨੀ	ਸਂ	ਧੁ	ਪ
ਨੈ	ऽ	ऽ	ऽ	ਯਾ	ऽ	ऽ	ऽ	ਝੰ	ਝ	ਰੀ	ਪੁ	ਰਾऽ	ऽ	ਨੀ	ऽ
×				2				0				3			
^{ਮ}ਗੁ	-	ਪ	-	ਮ	ਪ	ਧੁ	ਨੀ	ਧੁ	-	ਪ	-	^{ਮ}ਗੁ	-	-	-
ਦੂ	ऽ	ਜੇ	ऽ	ਬ	ਹ	ਤ	ਬ	ਯਾ	ऽ	ऽ	ऽ	ਰ	ऽ	ऽ	ऽ
×				2				0				3			
ਸ	ਗੁ	ਸਗੁ	ਮਪ	ਮਗੁ	ਮ	ਰੇ	ਸ	ਰੇ	ਨੀ	ਸ	ਸ	ਗੁ	ਮ	ਪ	ਧੁ
ਨੈ	ऽ	ਯਾऽ	ऽऽ	ऽऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ਪ	ਰੀ	ऽ	ਮ	ਝ

ਰਾਗ ਮੀਆਂ ਮਲਹਾਰ

ਗ ਕੋਮਲ ਸ ਪ ਸੰਵਾਦ ਉਤਰਤ ਧੈਵਤ ਵਰਜ।
ਦੋਊ ਨਿਸ਼ਾਦ ਰੂਪ ਸਾਜਤ, ਮੀਆਂ ਮਲਹਾਰ ਕਾ ਅਰਜ॥

ਮੀਆਂ ਮਲਹਾਰ ਰਾਗ ਕਾਫ਼ੀ ਥਾਟ ਤੋਂ ਉਤਪੰਨ ਮੰਨਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਵਿਚ ਗੰਧਾਰ ਕੋਮਲ ਅਤੇ ਦੋਵੇਂ ਨਿਸ਼ਾਦ ਪ੍ਰਯੋਗ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਅਵਰੋਹ ਵਿਚ ਧੈਵਤ ਵਰਜਿਤ ਹੋਣ ਕਰਕੇ ਇਸ ਦੀ ਜਾਤੀ ਸੰਪੂਰਨ ਸ਼ਾੜਵ ਹੈ। ਕੁਝ ਲੋਕ ਪੰਚਮ ਨੂੰ ਅਤੇ ਕੁਝ ਲੋਕ ਮੱਧਿਅਮ ਸੁਰ ਨੂੰ ਵਾਦੀ ਸਵਰ ਕਹਿੰਦੇ ਹਨ। ਸੰਵਾਦੀ ਸਵਰ ਸ਼ੜਜ ਸਰਬਸੰਮਤ ਹੈ। ਸ਼ਾਸਤਰ ਦੀ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀ ਤੋਂ ਇਸ ਦੇ ਗਾਇਨ ਵਾਦਨ ਦਾ ਸਮਾਂ ਮੱਧ ਰਾਤ ਦਾ ਹੈ ਪਰ ਵਰਖਾ ਰੁੱਤ ਦਾ ਰਾਗ ਹੋਣ ਕਰਕੇ ਇਸ ਮੌਸਮ ਵਿਚ ਇਹ ਕਦੀ ਵੀ ਗਾਇਆ ਵਜਾਇਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ।

ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਕਿ ਮੀਆਂ ਮਲਹਾਰ ਰਾਗ ਦੀ ਰਚਨਾ ਮੀਆਂ ਤਾਨਸੇਨ ਨੇ ਅਕਬਰ ਬਾਦਸ਼ਾਹ ਦੇ ਲਈ ਕੀਤੀ ਸੀ ਜਿਸ ਵਿਚ ਮਲਹਾਰ ਅਤੇ ਕਾਨ੍ਹੜਾ ਅੰਗ ਦਾ ਸੁੰਦਰ ਮਿਸ਼ਰਣ ਕੀਤਾ। ਇਸ ਦੇ ਉਚਿਤ ਪ੍ਰਯੋਗ ਨਾਲ ਵਰਖਾ ਪੈਣ ਸਬੰਧੀ ਅਲੌਕਿਕ ਪ੍ਰਭਾਵ ਦਾ ਜ਼ਿਕਰ ਵੀ ਸੁਣਨ ਵਿਚ ਆਉਂਦਾ ਹੈ।

ਇਸ ਰਾਗ ਵਿਚ ਕੋਮਲ ਗੰਧਾਰ ਸਵਰ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਵਕਰ ਰੂਪ ਵਿਚ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। 'ਮ ਪ ਗੁ ਮ ਰੇ ਸ' ਸਵਰ ਸੰਗਤੀ ਲੈਂਦੇ ਹੋਏ ਕੋਮਲ ਗੰਧਾਰ ਆਂਦੋਲਿਤ ਤਾਂ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਪਰ ਇਹ ਆਂਦੋਲਨ ਦਰਬਾਰੀ ਕਾਨ੍ਹੜਾ ਦੇ ਗੰਧਾਰ ਤੋਂ ਵੱਖਰਾ ਹੈ। ਦਰਬਾਰੀ ਕਾਨ੍ਹੜਾ ਦਾ ਗੰਧਾਰ ਰਿਖਬ ਦਾ ਕਣ ਲੈ ਕੇ ਆਂਦੋਲਿਤ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਜਦਕਿ ਮੀਆਂ ਮਲਹਾਰ ਦਾ ਗੰਧਾਰ ਮੱਧਿਅਮ ਦਾ ਕਣ ਲੈ ਕੇ। ਦੋਵੇਂ ਨਿਸ਼ਾਦ ਰੂਪਾਂ ਦਾ ਮੀਂਡਯੁਕਤ ਪ੍ਰਯੋਗ ਕਰਣਪ੍ਰਿਯ ਹੈ। ਕੋਮਲ ਨਿਸ਼ਾਦ ਤੋਂ ਸ਼ੁਧ ਨਿਸ਼ਾਦ ਵਲ ਜਾਣ ਵੇਲੇ ਸ਼ੁਧ ਧੈਵਤ ਨੂੰ ਛੋਹਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਜਿਵੇਂ ਮ ਪ ਨੀ ऽ ऽ ਧ ਨੀ ऽ ਸਂ। ਚਤੁਰ ਗਾਇਕ ਦੋਵੇਂ ਨਿਸ਼ਾਦ ਇਕੱਠੇ ਲੈ ਕੇ ਵੀ ਰਾਗ ਰੂਪ ਦੀ ਹਾਨੀ ਨਹੀਂ ਹੋਣ ਦਿੰਦੇ। ਜਿਹੜੇ ਵਿਦਵਾਨ ਆਰੋਹ ਵਿਚ ਗੰਧਾਰ ਅਤੇ ਅਵਰੋਹ ਵਿਚ ਧੈਵਤ ਨੂੰ ਵਰਜਿਤ ਕਰਦੇ ਹਨ, ਉਨ੍ਹਾਂ ਅਨੁਸਾਰ ਇਸ ਦੀ ਜਾਤੀ ਸ਼ਾੜਵ ਸ਼ਾੜਵ ਹੋਣੀ ਚਾਹੀਦੀ ਹੈ ਪਰ ਕਾਨ੍ਹੜਾ ਅੰਗ ਵਿਚ ਗੰਧਾਰ ਸਵਰ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਆਰੋਹਾਤਮਕ ਮੰਨਣ ਨਾਲ ਇਸ ਦੀ ਜਾਤੀ ਸੰਪੂਰਣ ਸ਼ਾੜਵ ਹੀ ਉਚਿਤ ਹੈ। ਵਾਦੀ ਸਮਵਾਦੀ ਸਵਰਾਂ ਵਿਚ ਵੀ ਮਤਭੇਦ ਹੈ। ਪੰਚਮ-ਸ਼ੜਜ ਅਤੇ ਮਧਿਅਮ-ਸ਼ੜਜ ਨੂੰ ਵਾਦੀ ਸੰਵਾਦੀ ਠਹਿਰਾਇਆ ਗਿਆ ਹੈ। ਪ੍ਰਸਤੁਤ ਰਾਗ ਦੇ ਮੱਧਿਅਮ ਉਪਰ ਪੰਚਮ ਜਿਹਾ ਨਿਆਸ ਨਹੀਂ ਹੈ ਜੋ ਵਾਦੀ ਸਵਰ ਲਈ ਜ਼ਰੂਰੀ ਹੈ ਪਰੰਤੂ ਭਾਤਖੰਡੇ ਜੀ ਨੇ ਮਧਿਅਮ-ਸ਼ੜਜ ਸਵਰਾਂ ਨੂੰ ਵੀ ਵਾਦੀ ਸਮਵਾਦੀ ਕਿਹਾ ਹੈ ਜੋ ਪ੍ਰਚਲਿਤ ਵੀ ਹੈ।

ਪ੍ਰਸਤੁਤ ਰਾਗ ਵਿਚ 'ਰੇ ਮ ਰੇ ਸ, ਨ਼ੀ ਪ਼ ਮ਼ ਪ਼ ਨ਼ੀ ਧ਼ ਨ਼ੀ ਸ, ਮ ਰੇ ਪ, ਗੁ ਮ ਰੇ ਸ' ਆਦਿ ਸਵਰ ਸਮੂਹ ਬਾਰ ਬਾਰ ਪ੍ਰਯੋਗ ਕੀਤੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਇਹ ਰਾਗ ਆਲਾਪ ਪ੍ਰਧਾਨ ਹੈ। ਮੰਦਰ ਅਤੇ ਮੱਧ ਸਪਤਕ ਵਿਚ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਚਲਨ ਹੈ। 'ਮ ਰੇ ਪ' ਪ੍ਰਧਾਨ ਸਵਰ ਸੰਗਤੀ ਹੈ ਪਰੰਤੂ ਤਾਨਾਂ ਵਿਚ ਸੁਵਿਧਾ ਲਈ 'ਰੇ ਮ ਪ' ਪ੍ਰਯੋਗ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਦੇ ਨਿਕਟ ਦਾ ਰਾਗ ਬਹਾਰ ਹੈ। ਪਰੰਤੂ ਬਹਾਰ ਵਿਚ 'ਸ ਮ, ਪ, ਪ ਗੁ ਮ,

ਨ਼ੀ ਧ ਨੀ ਸਂ' ਚਲਨ ਹੈ ਜਦਕਿ ਮੀਆਂ ਮਲਹਾਰ 'ਮ ਰੇ ਪ, ਮ ਪ ਨ਼ੀ ਧ ਨੀ ਸਂ' ਸਵਰ ਸੰਗਤੀ ਨਾਲ ਸਪਸ਼ਟ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਨਿਸ਼ਾਦ ਸਵਰ ਘੱਟ ਕਰਨ ਨਾਲ ਉੱਤਰਾਂਗ ਵਿਚ ਗੌੜ ਮਲਹਾਰ ਹੋਣ ਦਾ ਡਰ ਰਹਿੰਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਰਾਗ ਵਿਚ ਧਰੁਪਦ ਅਤੇ ਖਿਆਲ ਆਦਿ ਗਾਏ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਸ਼ੜਜ, ਰਿਖਬ, ਪੰਚਮ ਅਤੇ ਨਿਸ਼ਾਦ ਸਵਰਾਂ ਤੇ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਨਿਆਸ ਹੈ। ਸਾਰੇ ਵੱਡੇ ਕਲਾਕਾਰ ਇਸ ਰਾਗ ਨੂੰ ਗਾਉਂਦੇ ਹਨ। ਸਾਰੇ ਸਵਰਾਂ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਹੋਣ ਤੇ ਵੀ ਇਹ ਰਾਗ ਸਰਲ ਨਹੀਂ ਹੈ ਇਸ ਲਈ ਇਸ ਦੇ ਗਾਇਨ ਲਈ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਕੁਸ਼ਲਤਾ ਦੀ ਜ਼ਰੂਰਤ ਹੈ।

ਅਰੋਹ — ਸ, ਰੇ ਮ ਰੇ ਪ, ਮ ਪ ਨ਼ੀ ਧ ਨੀ ਸਂ।
ਅਵਰੋਹ — ਸਂ ਨ਼ੀ ਧ ਨ਼ੀ ਪ, ਮ ਪ, ਗ਼ੁ ਮ ਰੇ ਸ।
ਮੁਖ ਅੰਗ — ਮ ਰੇ ਪ, ਗ਼ੁ ਮ ਰੇ ਸ, ਨ਼ੀ ਧ਼ ਨ਼ੀ ਸ।

ਸਵਰ-ਵਿਸਤਾਰ

1. ਸ, ਰੇ ਸ, ਨ਼ੀ ਧ਼ ਨ਼ੀ ਸ, ਸ ਧ਼ ਨ਼ੀ ਮ਼ ਪ਼, ਮ਼ ਪ਼ ਨ਼ੀ ਧ਼ ਨ਼ੀ ਸ, ਰੇ ਸ, ਮ ਰੇ ਪ, ਮ ਪ ਗ਼ੁ ਮ ਰੇ ਸ।
2. ਸ, ਨ਼ੀ ਧ਼ ਨ਼ੀ ਨ਼ੀ ਸ, ਗ਼ੁ ਙ ਮ ਰੇ ਸ, ਮ ਰੇ ਪ ਙ ਮ ਪ ਗ਼ੁ ਙ ਮ ਰੇ ਙ ਸ, ਸ ਮ ਰੇ ਰੇ ਪ ਮ (ਪ) ਗ਼ੁ ਗ਼ੁ ਮ ਰੇ ਙ ਸ।
3. ਸ ਰੇ ਮ ਰੇ ਪ, ਮ ਪ, ਮ ਰੇ ਪ, ਨ਼ੀ ਧ਼ ਨ਼ੀ ਸ ਮ ਰੇ ਪ, ਮ ਪ ਗ਼ੁ ਗ਼ੁ ਮ ਰੇ ਰੇ ਪ, ਮ ਪ ਨ਼ੀ ਗ਼ੁ ਗ਼ੁ ਮ ਰੇ ਰੇ ਸ, (ਸ) ਨ਼ੀ ਨ਼ੀ ਧ਼ ਨੀ ਨੀ ਸ, ਰੇ ਪ ਗ਼ੁ ਗ਼ੁ ਮ ਰੇ ਰੇ ਸ।
4. ਮ ਰੇ ਪ ਨ਼ੀ ਧ ਨ਼ੀ ਪ, ਮ ਪ ਨ਼ੀ ਧ ਨੀ ਨੀ ਸਂ ਨ਼ੀ ਧ ਨ਼ੀ ਪ, ਮ ਪ ਨ਼ੀ ਧ ਨੀ ਙ ਸਂ, ਧ ਨ਼ੀ ਮ ਪ ਮਪਧਨੀਸਂ ਸਂ, ਨ਼ੀ ਧ ਨ਼ੀ ਪ, ਨ਼ੀ ਪ ਮ ਪ ਗ਼ੁ ਙ ਗ਼ੁ ਮ ਰੇ ਙ ਸ।
5. ਨ਼ੀ ਸ ਰੇ ਪ, ਮ ਰੇ ਪ, ਮ ਪ ਨ਼ੀ ਙ ਧ ਨੀ ਸਂ, ਗ਼ੁਂ ਙ ਗ਼ੁਂ ਮਂ ਰੇਂ ਸਂ, ਸਂ ਮਂ ਰੇਂ ਪਂ ਗ਼ੁਂ ਙ ਗ਼ੁਂ ਮਂ ਰੇਂ ਸਂ, ਸਂ ਧ ਨ਼ੀ ਪ, ਨ਼ੀਨ਼ੀਪਮਪ (ਪ) ਗ਼ੁ ਮ ਰੇ ਰੇ ਪ, ਮ ਪ ਨ਼ੀ ਗ਼ੁ ਗ਼ੁ ਮ ਪ ਗ਼ੁ ਮ ਰੇ ਰੇ ਸ ਨ਼ੀ ਨ਼ੀ ਧ਼ ਨ਼ੀ ਨ਼ੀ ਸ।

ਤਾਨ-ਰੂਪ

1. ਨ਼ੀਸ ਰੇਸ ਨ਼ੀਸ, ਨ਼ੀਧ਼ ਨ਼ੀਨ਼ੀ ਸਰੇ ਨ਼ੀਸ, ਮ਼ਪ਼ ਨ਼ੀਧ਼ ਨ਼ੀਸ ਰੇਸ, ਰੇਸ ਨ਼ੀਸ ਨ਼ੀਧ਼ ਨ਼ੀਸ ਰੇਰੇ ਸਨ਼ੀ ਸ- ਮਰੇ ਪਪ ਗ਼ੁਮ ਰੇਸ, ਰੇਮ ਰੇਪ ਮਪ ਮਪ ਗ਼ੁਮ ਰੇਸ ਨ਼ੀਧ਼ ਨ਼ੀਨ਼ੀ ਸ-।
2. ਸਰੇ ਪਪ ਮਪ ਗ਼ੁਮ ਰੇਸ, ਰੇਮ ਰੇਪ ਮਪ ਨ਼ੀਧ ਨ਼ੀਪ ਮਪ ਗ਼ੁਮ ਰੇਸ, ਮਪ ਨ਼ੀਧ ਨੀਸਂ ਨ਼ੀਧ ਨ਼ੀਪ ਮਪ ਗ਼ੁਮ ਰੇਸ, ਮਰੇ ਪਪ ਨ਼ੀਧ ਨੀਸਂ ਰੇਂਸਂ ਨੀਸਂ ਨ਼ੀਨ਼ੀ ਧਨੀ ਨੀਨੀ ਸਂਸਂ ਨ਼ੀਪ ਮਪ ਗ਼ੁਮ ਰੇਸ।
3. ਮਰੇ ਪਪ ਗ਼ੁਮ ਰੇਸ, ਮਰੇ ਪਪ ਨ਼ੀਧ ਨ਼ੀਪ ਮਪ ਗ਼ੁਮ ਰੇਸ, ਮਰੇ ਪਪ ਧਨੀ ਸਂਸਂ ਨ਼ੀਧ ਨ਼ੀਪ ਮਪ ਗ਼ੁਮ ਰੇਸ, ਮਰੇ ਪਪ ਮਪ ਧਨੀ ਸਂਸਂ ਗ਼ੁਮਂ ਰੇਂਸਂ ਨੀਸਂ ਨ਼ੀਧ ਨ਼ੀਪ ਮਪ ਗ਼ੁਮ ਰੇਸ ਨ਼ੀਸ।
4. ਨ਼ੀਨ਼ੀ ਸਸ ਰੇਰੇ ਸ-, ਰੇਰੇ ਪਪ ਗ਼ੁਮ ਰੇਸ, ਮਮ ਪਪ ਨ਼ੀਨ਼ੀ ਪਪ, ਮਮ ਪਪ ਨ਼ੀਧ ਨੀਨੀ ਸਂਸਂ ਨੀਸਂ ਰੇਂਰੇਂ ਸਂਸਂ, ਸਂਸਂ ਨ਼ੀਧ ਨ਼ੀਨ਼ੀ ਪਮ ਪਪ ਗ਼ੁਮ ਰੇਰੇ ਸਸ, ਸਸ ਮਰੇ ਪਮ ਨ਼ੀਧ ਨੀਸਂ ਰੇਂਰੇਂ ਸਂਸਂ, ਸਂਸਂ ਰੇਂਸਂ ਨੀਸਂ ਰੇਂਸਂ, ਗ਼ੁਂਗ਼ੁਂ ਮਂਮਂ ਰੇਂਰੇਂ ਸਂਸਂ, ਸਂਸਂ ਨ਼ੀਧ ਨ਼ੀਨ਼ੀ ਪਪ ਮਪ ਮਪ ਗ਼ੁਮ ਰੇਸ।
5. ਨ਼ੀਸ ਰੇਸ ਨ਼ੀਸ, ਮਰੇ ਪਮ ਗ਼ੁਮ, ਮਪ ਨ਼ੀਧ ਨ਼ੀਪ, ਨੀਸਂ ਰੇਂਸਂ ਨੀਸਂ, ਮਂਰੇਂ ਪਂਪਂ ਗ਼ੁਮਂ ਰੇਂਸਂ ਨ਼ੀਧ ਨ਼ੀਪ ਮਪ ਗ਼ੁਮ ਰੇਸ ਨ਼ੀਸ ਰੇਸ ਗ਼ੁਮ ਰੇਸ, ਮਰੇ ਪਪ ਨ਼ੀਧ ਨ਼ੀਪ, ਨੀਸਂ ਰੇਂਸਂ ਗ਼ੁਮਂ ਰੇਂਸਂ, ਸਂਰੇਂ ਰੇਂਨੀ ਸਂਸਂ ਧਨ਼ੀ ਨ਼ੀਮ ਪਪ, ਮਪ ਧਨੀ ਸਂਰੇਂ ਸਂਨ਼ੀ ਧਨ਼ੀ ਮਪ ਗ਼ੁਮ ਰੇਸ।
6. ਮਮ ਰੇਮ ਮਰੇ ਮਮ ਰੇਸ ਨ਼ੀਸ, ਪਪ ਮਪ ਪਮ ਪਪ ਮਪ ਨ਼ੀਪ ਗ਼ੁਮ ਰੇਸ, ਨ਼ੀਨ਼ੀ ਪਨ਼ੀ ਨ਼ੀਪ ਨ਼ੀਨ਼ੀ ਧਨ਼ੀ ਮਪ ਗ਼ੁਮ ਰੇਸ, ਰੇਂਰੇਂ ਸਂਰੇਂ ਰੇਂਸਂ ਰੇਂਰੇਂ ਸਂਰੇਂ ਨੀਸਂ, ਮਂਮਂ ਗ਼ੁਮਂ ਰੇਂਰੇਂ ਸਂਸਂ, ਰੇਂਰੇਂ ਸਂਰੇ ਨੀਨੀ ਸਂ, ਨ਼ੀਨ਼ੀ ਪਨ਼ੀ ਨ਼ੀਪ ਮਪ ਗ਼ੁਗ਼ੁ ਮਮ ਰੇਰੇ ਸ-

ਸਰਗਮ—ਰਾਗ ਮੀਆਂ ਮਲਹਾਰ—ਤੀਨਤਾਲ

ਸਥਾਈ								ਰੇ	ਪ	ਮ	ਪ	ਗੁ	ਮ	ਰੇ	ਸ
								0				3			
ਨ਼̱ੀ	ऽ	ਮ਼	ਪ਼	ਨ਼̱ੀ	ਧ਼	ਨ਼ੀ	ਸ	ਮ	ਰੇ	ਪ	ਮ	ਨ̱ੀ	ਧ	ਨੀ	ਸਂ
×				2				0				3			
ਨ̱ੀ	ਪ	ਮ	ਪ	ਗੁ	ਮ	ਰੇ	ਸ								
×				2											
ਅੰਤਰਾ								ਮ	ਮ	ਪ	ਪ	ਨ̱ੀ	ਧ	ਨੀ	ਨੀ
								0				3			
ਸਂ	ऽ	ਸਂ	ਸਂ	ਨੀ	ਰੇਂ	ਸਂ	ਸਂ	ਰੇਂ	ਪਂ	ਮਂ	ਪਂ	ਗੁਂ	ਮਂ	ਰੇਂ	ਸਂ
×				2				0				3			
ਨ̱ੀ	ਪ	ਮ	ਪ	ਗੁ	ਮ	ਰੇ	ਸ								
×				2											

ਲੱਛਣ ਗੀਤ—ਰਾਗ ਮੀਆਂ ਮਲਹਾਰ—ਤੀਨਤਾਲ

ਸਥਾਈ : ਮੀਆਂ ਮਲਹਾਰ ਕੋ ਗਾਵੇ ਗੁਨੀਜਨ
ਦਰਬਾਰੀ ਕੋ ਅੰਗ ਬਤਾਵਤ।

ਅੰਤਰਾ : ਮੱਧਮ ਵਾਦੀ ਸ਼ੜਜ ਸੰਵਾਦੀ
ਬਰਖਾ ਰਿਤੂ ਕੋ ਰਾਜਾ ਮਾਨਤ।

ਸਥਾਈ								ਰੇ	ਸ	ਨ਼ੀ	ਸ	ਨ਼ੀ	ਪ਼	ਮ਼	ਪ
								ਮੀ	ਆਂ	ऽ	ਮ	ਲਹਾ	ऽ	ਰ	ਕੋ
								×				3			
ਨ਼ੀ	ਧ਼	ਨ਼ੀ	ਸ	ਸ	ਰੇ	ਨ਼ੀ	ਸ	ਮ	ਰੇ	ਪ	ਪ	ਨ਼ੀ	ਧ	ਨੀ	ਸਂ
ਗਾ	ऽ	ਵੇ	ऽ	ਗੁ	ਨੀ	ਜ	ਨ	ਦ	ਰ	ਬਾ	ऽ	ਰੀ	ऽ	ਕੋ	ऽ
×				2				0				3			
ਨ਼ੀ	ਪ	ਮ	ਪ	ਗੁ	ਮ	ਰੇ	ਸ								
ਅੰ	ऽ	ਗ	ਬ	ਤਾ	ऽ	ਵ	ਤ								
×				2											
ਅੰਤਰਾ								ਮ	ਮ	ਪ	ਪ	ਨ਼ੀ	ਧ	ਨੀ	ਨੀ
								ਮ	ऽ	ਧ	ਮ	ਵਾ	ऽ	ਦੀ	ऽ
								0				3			
ਸਂ	ਸਂ	ਸਂ	ਸਂ	ਨ਼ੀ	ਧ	ਨੀ	ਸਂ	ਰੇਂ	ਸਂ	ਨੀ	ਸਂ	ਨ਼ੀ	ਪ	ਮ	ਪ
ਸ਼	ੜ	ਜ	ਸੰ	ਵਾ	ऽ	ਦੀ	ऽ	ਬ	ਰ	ਖਾ	ऽ	ਰਿ	ਤੂ	ਕੋ	ऽ
×				2				0				3			
ਗੁ	-	ਗੁ	ਮ	ਰੇ	ਰੇ	ਸ	ਸ								
ਰਾ	ऽ	ਜਾ	ऽ	ਮਾ	ऽ	ਨ	ਤ								
×				2											

ਵਿਲੰਬਤ ਖਿਆਲ—ਰਾਗ ਮੀਆਂ ਮਲਹਾਰ—ਏਕਤਾਲ

ਸਥਾਈ : ਬਾਦਰ ਬਰਸਨ ਆਏ,
ਦਾਦੁਰ ਮੋਰ ਪਪੀਹਾ ਗਾਏ

ਅੰਤਰਾ : ਘਨ ਗਰਜੇ ਘਨ ਬਿਜਰੀ ਚਮਕੇ
ਨਿਸ਼ ਦਿਨ ਪੀਊ ਕੀ ਯਾਦ ਸਤਾਏ

ਸਥਾਈ								ਨ਼ੀਸਰੇਸ	ਰੇਸ	ਨ਼ੀਪ਼	ਮ਼ਪ਼
								ਬਾऽऽऽ	ਦਰ	ਬਰ	ਸਨ
								3		4	
(ਸ)ਨ਼ੀ	-	(ਨੀ)ਧ਼	ਨ਼ੀ	ਸ	(ਨੀ)ਸ	-	ਨ਼ੀਸ	ਮਮਰੇਸ	ਰੇਪ	ਮਪ	(ਪ)ਗੁ
ਆ	ऽ	ऽ	ਏ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽऽ	ਦਾऽऽ	ਦੂਰ	ਮੋऽ	ਰ
×		0		2		0		3		4	
(ਪ)ਗੁ	ਮ	-	ਰੇਸ	(ਪ)ਰੇ	-	ਸ	-				
ਪ	ਪੀ	ऽ	ਹਾऽ	ਗਾ	ऽ	ਏ	ऽ				
×		0		2		0					
ਅੰਤਰਾ								ਮ਼ਪ	ਨ਼ੀਧਨ਼ੀਧ	ਨ਼ੀਧਨ਼ੀਧ	ਨੀਨੀ
								ਘਨ	ਗऽਰ ऽ	ਜੇऽ ऽऽ	ਘਨ
								3		4	
(ਨੀ)ਸਂ	ਸਂ	ਸਂ	ਨੀਸਂ	ਨੀਧ	(ਪ)ਨੀ	(ਨੀ)ਸਂ	-	ਗੁਮਂ	ਰੇਂਸਂ	ਨੀਸਂ	ਨੀਪ
ਬਿ	ਜ	ਰੀ	ऽऽ	ਚऽ	ਮ	ਕੇ	ऽ	ਨਿਸ਼	ਦਿਨ	ਪੀਊ	ਕੀऽ
×		0		2		0		3		4	
ਮਪਧ	ਨੀਸਂ	(ਪ)ਨੀ	ਪ	(ਪ)ਗੁ	ਮ	(ਸ)ਰੇ	ਸ				
ਯਾऽऽ	ऽऽ	ਦ	ਸ	ਤਾ	ऽ	ਏ	ऽ				
×		0		2		0					

ਵਿਲੰਬਤ ਖਿਆਲ—ਰਾਗ ਮੀਆਂ ਕੀ ਮਲਹਾਰ—ਤੀਨਤਾਲ

ਸਥਾਈ : ਛਾਏ ਰਹੀ ਕੈਸੀ ਘਟਾ ਕਾਰੀ
ਅਬ ਮੇਹਾ ਬਰਸਨ ਕੋ ਨਾ ਦੇਰੀ

ਅੰਤਰਾ : ਨਿਸ਼ ਅੰਧਿਆਰੀ ਚਮਕੇ ਬਿਜਰੀ
ਐਸੇ ਸਮੇਂ ਡਰ ਲਾਗਤ ਭਾਰੀ

ਸਥਾਈ												ਰੇ	ਸ	(ਪ)ਨ਼ੁੀ	ਪ਼ਪ਼
												ਛਾ	ऽ	ऽ	ਏਰ
												3			
(ਪ)ਨ਼ੁੀਧ਼	(ਪ)ਨ਼ੁੀਧ਼	ਨ਼ੀ	ਸ	ਸ	-	ਸ	ਸ	-	ਰੇ	-	ਸ	ਮ	ਰੇ	ਪ	-
ਹੀऽ	ऽऽ	ਕੈ	ऽ	ਸੀ	ऽ	ਘ	ਟਾ	ऽ	ਕਾ	ऽ	ਰੀ	ਅ	ਬ	ਮੇ	ऽ
×				2				0				3			
ਪ	-	ਮ	ਪ	ਨੁੀਧ	ਨੁੀਧ	ਨੁੀ	ਪ	ਪ	ਗੁ	ਮ	ਰੇਸ				
ਹਾ	ऽ	ਬ	ਰ	ਸऽ	ਨऽ	ਕੋ	ऽ	ਨਾ	ऽ	ऽ	ਦੇਰੀ				
×				2				0							
ਅੰਤਰਾ												ਪ	ਪ	ਨੁੀਧ	ਨੀ
												ਨਿ	ਸ਼	ਅੰऽ	ਧਿ
												3			
ਸਂ	-	ਸਂ	-	ਸਂ	ਸਂ	ਰੇਂ	ਸਂ	ਸਂ	(ਸਂ)	ਧ	ਨੁੀਪ	ਮ	ਰੇ	ਪ	ਪ
ਆ	ऽ	ਰੀ	ऽ	ਚ	ਮ	ਕੇ	ऽ	ਬਿ	ਜ	ਰੀ	ऽऽ	ਐ	ਸੇ	ऽ	ਸ
×				2				0				3			
ਨੁੀ	ਧ	ਨੀ	ਸਂ	ਗੁ	ਮ	ਰੇ	ਸ	ਰੇ	-	ਸ	-				
ਮੇ	ऽ	ਡ	ਰ	ਲਾ	ऽ	ਗ	ਤ	ਭਾ	ऽ	ਰੀ	ऽ				
×				2				0							

ਦਰੁੱਤ ਖਿਆਲ—ਰਾਗ ਮੀਆਂ ਮਲਹਾਰ—ਏਕਤਾਲ

ਸਥਾਈ : ਕਾਰੀ ਘਟਾ ਕਾਰੀ ਘਟਾ ਗਗਨ ਛਾਈ
ਗਰਜ ਗਰਜ ਉਮੜ ਘੁਮੜ ਬਰਸਨ ਕੋ ਆਈ

ਅੰਤਰਾ : ਰਿਮਕ ਝਿਮਕ ਬੂੰਦ ਪਰਤ, ਸਨਨਨ ਪੁਰਵਾਈ ਚਲਤ
ਬਿਜੁਰੀਆ ਚਮਕਨ ਲਾਗੀ

ਸਥਾਈ											
							ਪ	-	ਰੇ	ਮ	ਪ
							ਕਾ	ऽ	ਰੀ	ऽ	ਘ
								3		4	
ਪ	-	ਨ਼ੀ	ਧ	ਨੀ	ਸਂ	-	ਪ	-	ਰੇ	ਮ	ਪ
ਟਾ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ਕਾ	ऽ	ਰੀ	ऽ	ਘ
×		0		2		0		3		4	
ਪ	-	ਨ਼ੀ	ਧ	ਨੀ	ਸਂ	-	-	-	(ਮ)ਗੁ	ਮ	ਰੇਸ
ਟਾ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ਗ	ਗ	ਨऽ
×		0		2		0		3		4	
ਰੇ	-	ਸ	-	ਸ	ਰੇ	ਪ	(ਮ)ਗੁ	ਮ	ਰੇ	ਰੇ	ਸ
ਛਾ	ऽ	ਈ	ऽ	ਗ	ਰ	ऽ	ਜ	ऽ	ਗ	ਰ	ਜ
×		0		2		0		3		4	
ਪ	ਨ਼ੀ	ਧ਼	ਨ਼ੀ	ਸ	ਸ	ਮ	ਰੇ	ਪ	ਪ	(ਨੀ)ਮ	ਪ
ਉ	ਮ	ੜ	ਘੁ	ਮ	ੜ	ਬ	ਰ	ਸ	ਨ	ਕੋ	ऽ
×		0		2		0		3		4	
ਧਨੀ	ਸਂਰੇਂ	ਨੀਸਂ	ਨ਼ੀਨ਼ੀ	ਪਮ	ਗੁਮ	ਰੇਸ					
ਆऽ	ऽऽ	ऽऽ	ਈऽ	ऽऽ	ऽऽ	ऽऽ					
×		0		2		0					

ਅੰਤਰਾ

ਪ	ਪ	ਪ	ਨ਼ੀ	ਨ਼ੀ	ਧ	ਨੀ	ਸਂ	ਨੀ	ਸਂ	ਸਂ	ਸਂ
ਰਿ	ਮ	ਕ	ਝਿ	ਮ	ਕ	ਬੂੰ	ऽ	ਦ	ਪ	ਰ	ਤ
×		0		2		0		3		4	
ਪਨ਼ੀ	ਪਨ਼ੀ	ਨ਼ੀ	ਧ	ਨੀ	ਸਂ	ਨੀਸਂ	ਰੇਂ	ਸਂ	ਧ	ਨ਼ੀ	ਪ
ਸ	ਨ	ਨ	ਨ	ਪੁ	ਰ	ਵਾऽ	ऽ	ਈ	ਚ	ਲ	ਤ
×		0		2		0		3		4	
ਗੁਂ	-ਮਂ	-	ਰੇਂ	-	ਸਂ	ਗੁ	-ਮ	-	ਰੇ	-	ਸ
ਬਿ	ऽਜੁ	ऽ	ਰੀ	ऽ	ਆ	ਚ	ऽਮ	ऽ	ਕ	ऽ	ਨ
×		0		2		0		3		4	
-	ਸਮ	ਮਰੇ	ਪਪ	ਮਪ	ਨ਼ੀਧ	ਨੀਸਂ					
ऽ	ਲਾऽ	ऽऽ	ऽऽ	ऽऽ	ऽऽ	ਗੀऽ					
×		0		2		0					

ਦਰੁੱਤ ਖਿਆਲ—ਰਾਗ ਮੀਆਂ ਮਲਹਾਰ—ਤੀਨਤਾਲ

ਸਥਾਈ : ਉਮੜ ਘੁਮੜ ਬਰਸੇਬਰਸੇ ਰੀ, ਆਈ ਬਦਰੀਆ ਸਾਵਨ ਕਾਰੀ
ਸਖੀ ਜੀਅਰਾ ਥਰ ਥਰਾਏ ਰੀ।

ਅੰਤਰਾ : ਸਾਵਨ ਕੀ ਅਬ ਛਾਈ ਘਟਾ ਕਾਰੀ,
ਗਰਜਨ ਸੁਨੀ ਹੋ ਪਪੀਹਾ ਬੋਲੇ
ਔਰ ਮੁਰਵਾ ਸ਼ੋਰ ਮਚਾਏ ਰੀ

ਸਥਾਈ								ਨ਼ੀ	ਨ਼ੀ	ਸ	ਰੇ	ਮ	ਰੇ	ਨ਼ੀ	ਸ
								ਉ	ਮ	ੜ	ਘੁ	ਮ	ੜ	ਬ	ਰ
								0				3			
ਪਨ਼ੀ	-	ਮ਼	ਪ਼	ਨ਼ੀ	ਧ਼	ਨ਼ੀ	ਸ	ਸ	-	ਸ	-	ਸ	ਨ਼ੀ	ਰੇ	ਸ
ਸੇ	ऽ	ਬ	ਰ	ਸੇ	ऽ	ਰੀ	ऽ	ਆ	ऽ	ਈ	ऽ	ਬ	ਦ	ਰੀ	ਆ
×				2				0				3			
ਮ	ਪ	ਗੁ	ਮ	ਰੇ	-	ਸ	-	ਨ਼ੀ	ਨ਼ੀ	ਮ	ਪ	ਮਪ	ਧਨੀ	ਸਂ	ਗੁ
ਸਾ	ऽ	ਵ	ਨ	ਕਾ	ऽ	ਰੀ	ऽ	ਸ	ਖੀ	ਜੀ	ਅ	ਰਾऽ	ऽऽ	ऽ	ਥ
×				2				0				3			
ਗੁ	ਗੁ	ਮ	-	ਰੇ	-	ਸ	-								
ਰ	ਥ	ਰਾ	ऽ	ਏ	ऽ	ਰੀ	ऽ								
×				2											
ਅੰਤਰਾ								ਮ	-	ਮ	ਮ	ਪ	-	ਨੀ	ਧ
								ਸਾ	ऽ	ਵ	ਨ	ਕੀ	ऽ	ਅ	ਬ
								0				3			
ਨੀ	-	ਸਂ	ਨੀ	ਸਂ	-	ਸਂ	ਸਂ	ਧਨੀ	ਧਨੀ	ਧਨੀ	ਧ	ਨੀ	ਨੀ	ਸਂ	-
ਛਾ	ऽ	ਈ	ਘ	ਟਾ	ऽ	ਕਾ	ਰੀ	ਗ	ਰ	ਜ	ਨ	ਸੁ	ਨੀ	ਹੋ	ऽ
×				2				0				3			
ਸਂ	ਰੇਂ	ਨੀ	ਸਂ	ਨੀ	-	ਮ	ਪ	ਗੁਂ	-	-	ਮਂ	ਰੇਂ	ਰੇਂ	ਸਂ	-
ਪ	ਪੀ	ਹਾ	ऽ	ਬੋ	ऽ	ਲੇ	ऽ	ਔ	ऽ	ऽ	ਰ	ਮੁ	ਰ	ਵਾ	ऽ
×				2				0				3			
ਗੁ	-	ਗੁ	ਮ	ਸਰੇ	-	ਸ	ਸ								
ਸ਼ੋ	ऽ	ਰ	ਮ	ਚਾऽ	ऽ	ਏ	ਰੀ								
×				2				0							

ਤਰਾਨਾ—ਰਾਗ ਮੀਆਂ ਮਲਹਾਰ—ਤੀਨਤਾਲ

ਸਥਾਈ : ਓਦੇ ਤਨਨਨ ਤਨ ਦੀਮ ਦੀਮ ਤਦੀਮ
ਤਦਿਨ ਤਦਿਨ ਤਦਾਰੇ ਤਨਨ ਤਦੀਅਨ ਰੇ
ਤਨ ਦੀਮ ਤਦੀਮ ਤਦੀਮ ਤਦੀਮ ਤਦਾਰੇ ਦਾਨੀ।

ਅੰਤਰਾ : ਨੇਤ ਤਨਨਨ ਤਨ ਦੇਰੇਨਾ ਦੇਰੇਨਾ ਤੋਮ
ਤਦਾਨੀ ਨਾਦਿਰ ਦਾਨੀ ਤੂੰ ਦਿਰ ਦਾਨੀ ਤਦਾਰੇ
ਤਾਰੇ ਦਾਨੀ ਦੀਮ ਤਨਨਨਨ ਤਦਾਰੇ ਦਾਨੀ ਨਾਰੇ ਤਦਾਨੀ
ਧਾ ਕਿੜ ਨਗਤਕ ਧੁਮ ਕਿੜ ਨਗਤਕ
ਗਿਨ ਦਿਗ ਦਿਗ ਦਿਗ (ਤਿਟ ਕਤ ਗਦੀ ਗਿਨ ਧਾ)[3]

ਸਥਾਈ								[ਨੀ]ਸਂ	ਸਂ	[ਪ]ਨੀ	ਪ	ਮ	ਪ	ਨੀਧ	ਨੀ
								ਓ	ਦੇ	ਤ	ਨ	ਨ	ਨ	ਤ਽	ਨ
												3			
ਸਂ	ਨੀ	ਸਂ	ਨੀਧ	ਨੀ	ਸਂ	-	[ਪ]ਨੀ	ਪ	ਮ	ਪ	-ਪ	[ਮ]ਗੁ	[ਮ]ਗੁ	[ਮ]ਗੁ	ਮ
ਦੀ	਽	਽	਽਽	ਮਦੀ	਽	਽	ਮਤ	ਦੀ	਽	਽	਽ਮ	ਤ	਽	਽	ਦਿ
×				2				0				3			
ਰੇ	ਰੇ	ਸ	[ਮ]ਰਿ	ਮ	ਰੇ	ਸ	ਸ	ਰੇ	ਸ	[ਨੀ]ਧ਼ਨੀ਼	ਪ਼	ਮ਼	ਪ਼	ਨੀ਼ਧ਼	ਨੀ਼
਽	ਨ	ਤ	ਦਿ	਽	ਨ	ਤ	ਦਾ	ਰੇ	ਤ	ਨ਽	ਨ	ਤ	ਦੀ	ਅ਽	ਨ
×				2				0				3			
ਸ	-	[ਮ]ਰਿ	ਪ	[ਮ]ਗੁ	[ਮ]ਗੁ	ਮ	ਰੇ	ਪ	-	-	ਪ	ਨੀ	ਧ	ਨੀਧ	ਨੀ
ਰੇ	਽	ਤ	ਨ	ਦੀ	਽	਽	ਮਤ	ਦੀ	਽	਽	ਮਤ	ਦੀ	਽	਽਽	ਮਤ
×				2				0				3			
ਸਂ	-	-	ਰੇਂ	ਨੀ	ਸ	[ਪ]ਨੀ	ਪ								
ਦੀ	਽	਽	ਮਤ	ਦਾ	ਰੇ	ਦਾ	ਨੀ								
×				2											

ਅੰਤਰਾ

ਮ	ਰੇ	ਪ	ਪ	ਪ	ਪ	ਨ̱ੀ	ਧ	ਨੀ	ਨੀ	ਸਂ	ਸਂ	ਨੀ	ਨੀ	ਸਂ	-ਸਂ
ਨੇ	ਤ	ਤ	ਨ	ਨ	ਨ	ਤ	ਨ	ਦੇ	ਰੇ	ਨਾ	ਦੇ	ਰੇ	ਨਾ	ਤੋ	ऽਮ
x				2				0				3			

ਰੇਂ	ਨੀ	ਸਂ	ਸਂ	ਸਂ	ਨ̱ੀਧ	ਨ̱ੀ	ਧ	ਨੀ	ਸਂਸਂ	ਸਂ	ਸਂ	ਸਂ	ਸਂ	ਰੇਂ	ਸਂ
ਤ	ਦਾ	ऽ	ਨੀ	ਨਾ	ਦਿਰ	ਦਾ	ਨੀ	ਤੂੰ	ਦਿਰ	ਦਾ	ਨੀ	ਤਾ	ਦਾ	ऽ	ਰੇ
x				2				0				3			

ਸਂ	ਸਂ	(ਧ)ਨ̱ੀ	ਪ	(ਮ)ਗੁਂ	(ਮ)ਗੁਂ	(ਮ)ਗੁਂ	ਮਂ	ਰੇਂ	ਰੇਂ	ਸਂ	ਸਂ	ਰੇਂ	ਸਂ	ਸਂ	(ਨੀ)ਧ
ਤਾ	ਰੇ	ਦਾ	ਨੀ	ਦੀ	ऽ	ऽ	ਮਤ	ਨ	ਨ	ਨ	ਨ	ਤ	ਦਾ	ਰੇ	ਦਾ
x				2				0				3			

ਨ̱ੀ	ਪ	(ਮ)ਗੁ	-	(ਮ)ਗੁ	ਮ	ਰੇ	-	ਸ	-	ਮ	ਰੇਰੇ	ਪਪ	ਪਪ	ਨ̱ੀਨ̱ੀ	ਧਧ
ऽ	ਨੀ	ਨਾ	ऽ	ਰੇ	ਤ	ਦਾ	ऽ	ਨੀ	ऽ	ਧਾ	ਕਿੜ	ਨਗ	ਤਕ	ਧੁਮ	ਕਿੜ
x				2				0				3			

ਨ̱ੀਨ̱ੀ	ਸਂਸਂ	ਰੇਂਰੇਂ	ਸਂਸਂ	ਸਂਸਂ	ਸਂਸਂ	ਗੁਂਗੁਂ	ਮਂਮਂ	ਰੇਂਰੇਂ	ਸਂਸਂ	ਸਂ	-	ਨ̱ੀਧ	ਨ̱ੀਧ	ਨ̱ੀਨ̱ੀ	ਸਂਸਂ
ਨਗ	ਤਕ	ਗਿਨ	ਦਿਗ	ਦਿਗ	ਦਿਗ	ਤਿਟ	ਕਤ	ਗਦੀ	ਗਿਨ	ਧਾ	ऽ	ਤਿਟ	ਕਤ	ਗਦੀ	ਗਿਨ
x				2				0				3			

ਸਂ	-	ਗੁਗੁ	ਮਮ	ਰੇਰੇ	ਸਸ	ਸ	-
ਧਾ	ऽ	ਤਿਟ	ਕਤ	ਗਦੀ	ਗਿਨ	ਧਾ	ऽ
x				2			

ਰਾਗ ਸੋਹਨੀ

ਤੀਵਰ ਸਭ ਕੋਮਲ ਰਿਖਬ ਪੰਚਮ ਵਰਜਿਤ ਹੋਇ।
ਧਗ ਵਾਦੀ ਸੰਵਾਦੀ ਹੈ, ਕਹੀ ਸੋਹਨੀ ਸੋਇ ॥

ਸੋਹਨੀ ਰਾਗ ਮਾਰਵਾ ਥਾਟ ਤੋਂ ਉਤਪੰਨ ਮੰਨਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਆਰੋਹ ਵਿਚ ਰਿਖਬ ਅਤੇ ਪੰਚਮ, ਅਵਰੋਹ ਵਿਚ ਕੇਵਲ ਪੰਚਮ ਵਰਜਿਤ ਹੋਣ ਕਰਕੇ ਇਸ ਦੀ ਜਾਤੀ ਔਡਵ ਸ਼ਾਡਵ ਮੰਨੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਰਿਖਬ ਸੁਰ ਕੋਮਲ, ਮਧਿਅਮ ਸਵਰ ਤੀਵਰ ਅਤੇ ਬਾਕੀ ਸੁਰ ਸ਼ੁਧ ਰੂਪ ਵਿਚ ਪ੍ਰਯੋਗ ਕੀਤੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਵਾਦੀ ਸੁਰ ਧੈਵਤ ਅਤੇ ਸੰਵਾਦੀ ਸੁਰ ਗੰਧਾਰ ਹੈ। ਇਹ ਇਕ ਉਤਰਾਂਗਵਾਦੀ ਰਾਗ ਹੈ ਜਿਸਨੂੰ ਰਾਤ ਦੇ ਅੰਤਿਮ ਪਹਿਰ ਵਿਚ ਗਾਉਂਦੇ ਵਜਾਉਂਦੇ ਹਨ।

ਸੋਹਨੀ ਚੰਚਲ ਪ੍ਰਕਿਰਤੀ ਦਾ ਰਾਗ ਹੈ। ਸਵਰ ਅਤੇ ਚਲਨ ਦੀ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀ ਤੋਂ ਇਹ ਪੂਰੀਆ ਰਾਗ ਦੇ ਬਹੁਤ ਨੇੜੇ ਹੈ। ਇਸ ਕਰਕੇ ਹੀ ਇਸਨੂੰ 'ਸਵੇਰ ਦਾ ਪੂਰੀਆ' ਵੀ ਕਹਿ ਦਿੱਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਸੋਹਨੀ ਦਾ ਵਿਸਤਾਰ ਮੱਧ ਅਤੇ ਤਾਰ ਸਪਤਕ ਵਿਚ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਤਾਰ ਸ਼ਡਜ ਖ਼ੂਬ ਚਮਕਣ ਵਾਲਾ ਸੁਰ ਹੈ। ਪੂਰੀਆ ਵਿਚ ਨਿਸ਼ਾਦ ਦੀ ਪ੍ਰਬਲਤਾ, ਮੰਦਰ ਅਤੇ ਮੱਧ ਸਪਤਕ ਵਲ ਵਧੇਰੇ ਝੁਕਾਅ ਅਤੇ ਗੰਭੀਰ ਪ੍ਰਕਿਰਤੀ ਉਸਨੂੰ ਸੋਹਨੀ ਨਾਲੋਂ ਵੱਖਰਾ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਮਾਰਵਾ ਅਤੇ ਹਿੰਡੋਲ ਰਾਗ ਵੀ ਸੋਹਨੀ ਨਾਲ ਮਿਲਦੇ ਜੁਲਦੇ ਰਾਗ ਹੈ ਪਰ ਮਾਰਵਾ ਵਿਚ ਰੇ ਅਤੇ ਧ ਤੇ ਨਿਆਸ; ਅਤੇ ਹਿੰਡੋਲ ਵਿਚ ਰਿਸ਼ਭ ਦਾ ਵਰਜਿਤ ਹੋਣਾ ਇਹ ਰਾਗਾਂ ਨੂੰ ਸੋਹਨੀ ਤੋਂ ਵਖਰੇਵਾਂ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਦੇ ਹਨ।

ਸੋਹਨੀ ਰਾਗ ਦੀ ਜਾਤੀ ਬਾਰੇ ਵਿਦਵਾਨਾਂ ਵਿਚ ਮਤਭੇਦ ਪਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਕੁਝ ਵਿਦਵਾਨ ਇਸਨੂੰ ਸ਼ਾੜਵ ਜਾਤੀ ਦਾ ਰਾਗ ਮੰਨਦੇ ਹੋਏ ਤਾਰ ਸਪਤਕ ਵਿਚ 'ਧ ਨੀ ਰੇਂ ਗਂ ਰੇਂ ਸਂ' ਰੂਪ ਵਿਚ ਰਿਖਬ ਦੇ ਆਰੋਹੀ ਪ੍ਰਯੋਗ ਨੂੰ ਉਚਿਤ ਠਹਿਰਾਉਂਦੇ ਹਨ। ਇਹ ਦੋਨੋਂ ਮਤ ਹੀ ਪ੍ਰਚਲਿਤ ਹਨ। ਭਾਤਖੰਡੇ ਜੀ ਨੇ ਇਸ ਰਾਗ ਵਿਚ ਅਲਪ ਰਿਖਬ ਦੱਸਿਆ ਹੈ।

ਤਾਰ ਸ਼ੜਜ ਸੁਰ ਇਸ ਰਾਗ ਦਾ ਪ੍ਰਾਣ ਹੈ। ਇਸ ਸੁਰ ਦੀ ਮਹੱਤਤਾ ਘਟਣ ਨਾਲ ਸੰਪੂਰਣ ਰਾਗ ਰੂਪ ਵਿਗੜਨ ਦਾ ਡਰ ਰਹਿੰਦਾ ਹੈ। ਮੰ ਧ ਨੀ ਸਂ, ਰੇਂ ਸ, ਗਂ ਰੇਂ ਸਂ, ਮੰ ਗੁਂ ਰੇਂ ਸਂ, ਗ ਮੰ ਧ ਮੰ ਧ ਨੀ ਸਂ' ਆਦਿ ਸਵਰ-ਸਮੂਹਾਂ ਰਾਹੀਂ ਸ਼ੜਜ ਸਵਰ ਰੰਜਕਤਾ ਵਧਾਉਂਦਾ ਹੈ। ਰਾਗ ਦੀ ਸੰਪੂਰਣ ਸੁੰਦਰਤਾ ਉਤਰਾਂਗ ਦੇ ਖੇਤਰ ਵਿਚ ਹੈ। ਮੰਦਰ ਸਪਤਕ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਇਸ ਰਾਗ ਵਿਚ ਨਹੀਂ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਜਿਸ ਨਾਲ ਪੂਰੀਆ ਪ੍ਰਗਟ ਹੋਣ ਦੀ ਸੰਭਾਵਨਾ ਰਹਿੰਦੀ ਹੈ।

ਅਰੋਹ — ਸ ਗ ਮੰ ਧ ਨੀ ਸਂ।

ਅਵਰੋਹ — ਸਂ ਰੇਂ ਸਂ, ਨੀ ਧ, ਮੰ ਗ, ਮੰ ਧ ਗ ਮੰ ਗ, ਰੇ ਸ।

ਮੁਖ ਅੰਗ — ਸਂ, ਨੀਧ ਨੀ ਧ ਽ ਮੰ ਗ, ਮੰ ਧ ਨੀ ਸਂ ਰੇਂ ਸਂ।

ਸਵਰ-ਵਿਸਤਾਰ

1. ਸ ਗ, ਮੰ ਧ ਨੀ ਸਂ, ਨੀ ਧ ਨੀ ਧ ਽ ਮੰ ਗ, ਗ ਮੰ ਧ ਗ ਮੰ ਗ, ਮੰ ਗ ਰੇ ਸ।

2. ਨੀ ਸ, ਨੀ ਸ ਗ, ਮੰ ਗ ਰੇ ਸ, ਗ ਮੰ ਗ, ਮੰ ਗ ਰੇ ਸ, ਗ ਮੰ ਧ ਗ ਮੰ ਗ, ਮੰ ਗ ਰੇ ਸ, ਗ ਮੰ ਧ ਨੀ ਸਂ, ਸਂ ਰੇਂ ਸਂ ਰੇਂ ਨੀ ਸਂ ਨੀ ਧ, ਗ ਮੰ ਧ ਗ ਮੰ ਗ, ਮੰ ਗ ਰੇ ਸ।
3. ਸ ਗ ਮੰ ਗ, ਗ ਮੰ ਧ ਗ ਮੰ ਗ, ਨੀ ਧ, ਮੰ ਗ, ਮੰ ਧ ਨੀ ਸਂ ऽ ਨੀ ਧ ਨੀ ਧ, ਮੰ ਗ, ਗ ਮੰ ਧ ਗ ਮੰ ਗ, ਮੰ ਗ ਰੇ ਸ, ਗ ਮੰ ਧ ऽ ਨੀ ਸਂ ਰੇਂ ऽ ਸਂ, ਰੇਂ ਸਂ ਨੀ ਸਂ ਨੀ ਧ ਨੀ ਧ, ਮੰ ਧ ਨੀ ਸਂ ਨੀ ਧ ਨੀ ਧ, ਮੰ ਗ, ਗ ਮੰ ਧ ਗ ਮੰ ਗ, ਮੰ ਗ ਰੇ ਸ।
4. ਗ ਮੰ ਧ ਨੀ ਸਂ, ਧ ਨੀ ਸਂ, ਮੰ ਧ ਮੰ ਧ ਨੀ ਸਂ, ਗ, ਮੰ ਧ ਨੀ ਸਂ, ਨ਼ੀ ਸ ਗ ਮੰ ਧ ਨੀ ਸਂ, ਸਂ ਰੇਂ ਸਂ, ਨੀ ਸਂ ਗਂ ਰੇਂ ਸਂ, ਨੀ ਸਂ ਗਂ, ਗਂ ਮੰ ਗਂ, ਮੰ ਗ ਰੇਂ ਸਂ ਨੀ ਧ, ਗ ਮੰ ਧ ਗ ਮੰ ਗ, ਮੰ ਗ ਰੇ ਸ।

ਤਾਨ-ਰੂਪ

1. ਨ਼ੀਸ ਗਗ ਰੇਸ, ਨ਼ੀਸ ਗਮੰ ਗਰੇ ਸ-, ਨ਼ੀਸ ਗਮੰ ਧਮੰ ਗਮੰ ਗਰੇ ਸ-, ਨ਼ੀਸ ਗਮੰ ਧਨੀ ਧਮੰ ਗਮੰ ਧਮੰ ਗਰੇ ਸ-, ਨ਼ੀਸ ਗਮੰ ਧਨੀ ਸਂਨੀ ਧਮੰ ਗਮੰ ਗਰੇ ਸ-
2. ਮੰਗ ਮੰਗ ਰੇਸ ਨੀਸ ਗਮੰ ਧਗ ਮੰਗ ਰੇਸ, ਨੀਧ ਨੀਧ ਗਮੰ ਧਮ ਮੰਗ ਰੇਸ, ਸਂਨੀ ਸਂਨੀ ਧਮੰ ਗਮੰ ਧਗ ਮੰਗ ਰੇਸ, ਗਂਗਂ ਰੇਂਸਂ ਨੀਧ ਮੰਗ ਰੇਸ ਨ਼ੀਸ ਗਮੰ ਧਨੀ ਸਂ-
3. ਨ਼ੀਸ ਰੇਸ ਗਗ ਰੇਸ, ਗਮੰ ਧਮੰ ਧਧ ਮੰਗ, ਮੰਧ ਨੀਧ ਨੀਨੀ ਧਮੰ, ਧਨੀ ਸਂਨੀ ਸਂਸਂ ਨੀਧ, ਨੀਸਂ ਰੇਂਸਂ ਰੇਂਰੇਂ ਸਂਨੀ, ਸਂਗਂ ਮੰਗਂ ਮੰਗਂ ਰੇਂਸਂ, ਸਂਨੀ ਧਮੰ ਗਰੇ ਸ- ਨ਼ੀਸ ਗਮੰ ਧਨੀ ਸਂ-
4. ਗਮੰ ਧਮੰ ਧਮੰ ਗਮੰ, ਗਮੰ ਧਨੀ ਧਨੀ ਧਮੰ ਗਮੰ, ਗਮੰ ਧਨੀ ਸਂਨੀ ਸਂਨੀ ਧਮੰ ਗਮੰ, ਗਮੰ ਧਨੀ ਰੇਂਗਂ ਮੰਗਂ ਰੇਂਸਂ ਸਂਨੀ ਧਨੀ ਨੀਧ ਮੰਧ ਧਮੰ ਗਮੰ ਗਰੇ ਸ- ਨ਼ੀਸ ਗਮੰ ਧਨੀ ਸਂ-
5. ਨ਼ੀਸ ਰੇਨ਼ੀ ਸਰੇ ਨ਼ੀਸ, ਗਮੰ ਧਗ ਮੰਧ ਗਮੰ, ਮੰਧ ਨੀਮੰ ਧਨੀ ਮੰਧ, ਧਨੀ ਸਂਧ ਨੀਸਂ ਧਨੀ, ਨੀਸਂ ਰੇਂਨੀ ਸਂਰੇਂ ਨੀਸਂ, ਗਂਗਂ ਰੇਂਸਂ ਰੇਂਰੇਂ ਸਂਨੀ ਸਂਸਂ ਨੀਧ ਨੀਨੀ ਧਮੰ ਗਮੰ ਧਨੀ ਰੇਂਗਂ ਮੰਗਂ ਰੇਂਸਂ ਨੀਧ ਮੰਗ ਰੇਸ ਨ਼ੀਸ ਗਮੰ ਧਨੀ ਸਂ-

ਸਰਗਮ—ਰਾਗ ਸੋਹਨੀ—ਤੀਨਤਾਲ (ਮੱਧ ਲੈਅ)

ਸਥਾਈ			ਮੰ ਧ ਨੀ ਸਂ
			3
ਰੇਂ̲ ਰੇਂ̲ ਸਂ -	ਨੀ ਧ ਨੀ ਸਂ	ਨੀ ਧ - ਗ	ਮੰ ਧ - ਗ
×	2	0	3
ਮੰ ਗ ਰੇ̲ ਸ	ਧ ਨੀ ਸਂ ਨੀ	ਧ ਧ - ਗ	
×	2	0	
ਅੰਤਰਾ			ਗ ਗ ਮੰ ਧ
			3
ਨੀ ਨੀ ਸਂ -	ਸਂ ਰੇਂ̲ ਨੀ ਸਂ	ਨੀ ਧ ਨੀ -	ਧ ਨੀ ਸਂ ਗਂ
×	2	0	3
ਮੰ ਗਂ ਰੇਂ̲ ਸਂ	ਨੀ ਧ ਨੀ ਸਂ	ਨੀ ਧ - ਗ	
×	2	0	

ਲੱਛਣ ਗੀਤ—ਰਾਗ ਸੋਹਨੀ—ਤੀਨਤਾਲ (ਮੱਧ ਲੈਅ)

ਸਥਾਈ : ਸੋਹਨੀ ਸੂਰਤ ਹੋਤ ਸ਼ਾਸਤਰ ਮਤ
ਚਰਮ ਪਹਿਰ ਨਿਸ਼ ਮੇਲ ਕਰਤ
ਮਾਰਵਾ ਕੋ ਗੁਨੀਜਨ ਪੰਚਮ ਵਿਰਹਿਤ।

ਅੰਤਰਾ : ਧੈਵਤ ਵਾਦੀ ਤਾਰ ਸੁਰ ਚਮਕਤ
ਧਗ ਸੰਗਤ ਨਿਤ ਚਤੁਰ ਮਨ ਹਰਤ।

ਸਥਾਈ

		(ਨੀ)ਸਂ - ਸਂ	ਨੀ ਧ ਮਂ ਧ
		ਸੋ ऽ ਹ	ਨੀ ਸੂ ਰ ਤ
		0	3
(ਨੀ)ਸਂ - ਸਂ ਨੀ	- ਧ ਨੀ ਧ	- (ਨੀ)ਸਂ - (ਰੇ)ਸਂ	ਨੀ ਧ ਮਂ ਧ
ਹੋ ऽ ਤ ਸ਼ਾ	ऽ ਸਤਰ ਮ ਤ	ऽ ਸੋ ऽ ਹ	ਨੀ ਸੂ ਰ ਤ
×	2	0	3
ਮਂਧ ਨੀਸਂ ਸਂ ਨੀ	- ਧ ਨੀ ਧ	ਮਂ ਗ ਗ ਮਂ	ਗ ਰੇ ਸ ਸ
ਹੋऽ ऽऽ ਤ ਸ਼ਾ	ऽ ਸਤਰ ਮ ਤ	ਚ ਰ ਮ ਪ	ਹਿ ਰ ਨਿ ਸ਼
×	2	0	3
ਨੀ - ਰੇ (ਮ)ਗ	ਗ ਗ (ਧ)ਮਂ -	ਧ (ਸ)ਨੀ - ਨੀ	ਸਂ ਸਂ ਸਂ ਸਂ
ਮੇ ऽ ਲ ਕ	ਰ ਤ ਮਾ ऽ	ਰ ਵਾ ऽ ਕੋ	ਗੁ ਨੀ ਜ ਨ
×	2	0	3
(ਨੀ)ਸਂ - ਸਂ ਸਂ	ਨੀ ਧ ਨੀ (ਧ)ਮਂ	ਧ ਸਂ - ਸਂ	
ਪੰ ऽ ਚ ਮ	ਵਿ ਰ ਹਿ ਤ	ऽ, ਸੋ ऽ ਹ	
×	2	0	

ਅੰਤਰਾ

								[ਸਂ]ਗ	-	ਮਂ	ਧ	[ਸਂ]ਨੀ	-	ਸਂ	ਸਂ
								ਪੈ	ऽ	ਵ	ਤ	ਵਾ	ऽ	ਦੀ	ਤਾ
								0				3			
-	ਰੇਂ	ਸਂ	ਰੇਂ	[ਸਂ]ਨੀ	ਨੀ	ਸਂ	ਸਂ	[ਸਂ]ਨੀ	ਰੇਂ	ਗਂ	-	ਮਂ	ਗਂ	ਰੇਂ	ਸਂ
ऽ	ਰ	ਸੁ	ਰ	ਚ	ਮ	ਕ	ਤ	ਧ	ਗ	ਸੰ	ऽ	ਗ	ਤ	ਨਿ	ਤ
×				2				0				3			
[ਸਂ]ਨੀ	ਨੀ	ਸਂ	ਸਂ	ਨੀ	ਧ	ਨੀ	[ਧ]ਮਂ	ਧ	ਸਂ	-	ਸਂ				
ਚ	ਤੁ	ਰ	ਮ	ਨ	ਹ	ਰ	ਤ	ऽ,	ਸੋ	ऽ	ਹ				
×				2				0							

ਵਿਲੰਬਤ ਖਿਆਲ—ਰਾਗ ਸੋਹਨੀ—ਤਾਲ ਇਕਤਾਲ

ਸਥਾਈ : ਕਰੀਮ ਕਰਤਾਰ ਕਰੁਣਾਧਾਰ,
ਸੁਨਲੇ ਮੋਰੀ ਪੁਕਾਰ ।

ਅੰਤਰਾ : ਬੀਚ ਭੰਵਰ ਮੇ ਆਨ ਫੰਸਾ ਹੂੰ,
ਕਰ ਦੇ ਬੇੜਾ ਪਾਰ ।

ਸਥਾਈ											
								ਮੰਮੰ	ਗ	ਮੰਧ	ਨੀਸਂ
								ਕਰੀ	ਮ	ऽऽ	ਕਰ
								3		4	
ਰੇਂ	-	ਸਂ	-	ਨੀਸਂ	ਨੀਧ	ਮੰ	ਗ	ਮੰਗ	ਰੇ	-	ਸ
ਤਾ	ऽ	ਰ	ऽ	ਕਰੁ	ਣਾऽ	ऽ	ऽ	ਧਾऽ	ऽ	ऽ	ਰ
×		0		2		0		3		4	
ਨ਼ੀਸ	ਗ	ਮੰਧ	ਗਾਮੰਗ	ਮੰਧਨੀਸਂ	ਰੇਂਸਂ	ਨੀਸਂ	ਧਨੀਧ				
ਸੁਨ	ਲੇ	ਮੋऽ	ਰੀऽऽ	ਪੁऽऽऽ	ਕਾऽ	ऽऽ	ऽऽਰ				
×		0		2		0					

ਅੰਤਰਾ											
								ਮੰਧ	ਮੰਧ	ਸਂਸਂ	ਸਂ
								ਬੀऽ	ਚਭੰ	ਵਰ	ਮੇ
								3		4	
ਸਂ	ਰੇਂ	ਸਂ	ਰੇਂ	ਨੀ	ਸਂ	ਧਨੀ	ਧ	ਨੀ	ਸਂ	ਗਂ	-
ਆ	ऽ	ਨ	ਫੰ	ਸਾ	ऽ	ਹੂੰऽ	ऽ	ਕ	ਰ	ਦੇ	ऽ
×		0		2		0		3		4	
ਮੰ	ਗਂ	ਰੇਂ	ਸਂ	ਸਂ	-	ਨੀਧ	ਮੰਧ				
ਬੇ	ऽ	ੜਾ	ऽ	ਪਾ	ऽ	ਰऽ	ऽऽ				
×		0		2		0					

ਵਿਲੰਬਤ ਖਿਆਲ—ਰਾਗ ਸੋਹਨੀ—ਤਾਲ ਇਕਤਾਲ

ਸਥਾਈ : ਸ਼ਿਆਮ ਹਮ ਕੋ ਦਿਖਾਵੇ,
ਮੋਹਨੀ ਸੂਰਤ ਮਦ ਭਰੀ ਮੂਰਤ,
ਮਧੁਰ ਮੁਸਕਾਨ ਆਨਨ ਮੇ ਰੰਗ ਭਰੇ।

ਅੰਤਰਾ : ਮੋਰ ਮੁਕੁਟ ਪੀਤਾਂਬਰ ਕਟਿ ਧਰੇ,
ਅਧਰ ਮੁਰਲੀ ਧਰ ਬਜਾਵੇ,
ਮੋਹਕ ਧੁਨ 'ਦੀਨ' ਹੀਆ ਮੇਂ,
ਬਸੀ ਆਵੇ ਆਵੇ ਆਵੇ।

ਸਥਾਈ											
								ਰੇਂਸੰਨੀਸੰ	ਧਨੀ-ਧ	--,ਮੰਧ	-ਨੀ-ਸੰ
								ਸ਼ਿਆऽऽ	ऽऽऽਮ	ऽऽ,ਹਮ	ऽਕੋऽਦਿ
								3		4	
ਸੰਨੀਰੇਂ-	-	ਸੰ-ਨੀਧ	ਨੀਧ	ਸੰ	ਸੰਸੰ	ਸੰਨੀਨੀਰੇਂ	ਨੀਧ	ਮੰਮੰ	ਧ-ਮੰਮੰ	ਧਮੰਮੰਗ	ਮੰਗ
ਖਾऽऽऽ	ऽ	ਵੇऽऽऽ	ऽऽ	ਮੋ	ਹਨੀ	ਸੂऽऽऽ	ਰਤ	ਮਦ	ਭऽऽਰੀ	ਮੂऽऽऽ	ਰਤ
×		0		2		0		3		4	
ਸਸ	ਗਮੰ	ਧਨੀ	ਸੰਸੰ	ਸੰਰੇਂ	ਸੰਰੇਂ	ਸੰ-ਨੀਧ	ਨੀਮੰਧਨੀ				
ਮਧੁ	ਰਮੁ	ਸਕਾ	ऽਨ	ਆਨ	ਨਮੇ	ਰੰऽਗਾऽ	ਭऽਰੇऽ				
×		0		2		0					
ਅੰਤਰਾ								ਮੰਗ	ਮੰਧ	ਨੀਸੰ	-ਸੰ
								ਮੋऽ	ਰਮੁ	ਕੁਟ	ऽਪੀ
								3		4	
ਸੰ	ਸੰਸੰ	ਸੰਸੰਨੀਰੇਂ	ਸੰਸੰ	ਸੰਸੰ	ਸੰਸੰ	ਸੰਸੰਨੀਰੇਂ	ਨੀਧ-ਧ	ਮੰਧ	ਨੀ	ਧ-ਧਨੀ	ਨੀਧ
ਤਾਂ	ਬਰ	ਕऽਟਿऽ	ਧਰੇ	ਅਧ	ਰਮੁ	ਰऽਲੀऽ	ਧਰऽਧ	ਜਾਵੇ	ਮੋ	ਹऽਕऽ	ਧੁਨ
×		0		2		0		3		4	
ਨੀਰੇਂ	ਗਰੇਂ	ਮੰਗੰ	ਰੇਂਸੰ	ਸੰਰੇਂ	ਸੰਰੇਂ	ਨੀਸੰ	ਧਨੀਮੰਧ				
ਦੀऽ	ਨਹੀ	ਆਮੇ	ਬਸੀ	ਆऽ	ਵੇਆ	ऽਵੇ	ਆऽਵੇऽ				
×		0		2		0					

ਦਰੁੱਤ ਖਿਆਲ—ਰਾਗ ਸੋਹਨੀ—ਤਾਲ ਤੀਨਤਾਲ (ਮੱਧ ਲੈਅ)

ਸਥਾਈ : ਗੁਰੂ ਚਰਣ ਸ਼ਰਣ ਕਰ ਮਨੁਜਾ,
ਵਿਫਲ ਜਾਏ ਅਨਮੋਲ ਸਕਲ ਵਯ,
ਘਰੀ ਪਲ ਕਬਹੂ ਨਾ ਪਾਛਿ ਫਿਰਤ।

ਅੰਤਰਾ : ਨਾਨਾ ਤੀਰਥ 'ਹਰਰੰਗ' ਤੂ ਫਿਰਤ,
ਏਕ ਨਾਮ ਸਬ ਵਿਘਨ ਹਰਤ।

ਸਥਾਈ

						(ਸਂ)ਨੀ	ਧ	ਨੀ	ਸਂ	ਨੀਧ	ਨੀ	(ਪ)ਮ॑	ਗ	(ਪ)ਮ॑	ਧ
						ਗੁ	ਰੂ	ਚ	ਰ	ਣS	ਸ਼	ਰ	ਣ	ਕ	ਰ
								0				3			
ਨੀ	ਸਂ	ਰੇਂ	ਸਂ	ਨੀ	ਸਂ	-	-	(ਸਂ)ਨੀ	ਸਂ	ਰੇਂ	ਨੀ	-	ਸਂ	ਨੀ	ਧ
ਮ	ਨੁ	ਜਾ	S	S	S	S	S	ਵਿ	ਫ	ਲ	ਜਾ	S	ਏ	ਅ	ਨ
×				2				0				3			
(ਪ)ਮ॑	ਧ	ਨੀ	ਸਂ	ਨੀ	ਧ	ਨੀ	ਧ	ਸ	ਸ	ਗ	ਗ	(ਪ)ਮ॑	ਧ	ਨੀ	ਸਂ
ਮੋ	S	ਲ	ਸ	ਕ	ਲ	ਵ	ਯ	ਘ	ਰੀ	ਪ	ਲ	ਕ	ਬ	ਹੂ	ਨਾ
×				2				0				3			
ਸਂ	ਰੇਂ	ਸਂ	ਰੇਂ	ਨੀ	ਸਂ	ਨੀ	ਧ								
ਪਾ	S	ਛਿ	ਫਿ	ਰ	ਤ,	ਗੁ	ਰੂ								
×				2											

ਅੰਤਰਾ								$^{\text{ਮ}}$ਗ	-	$^{\text{ਪ}}$ਮੰ	ਧ	$^{\text{ਸ}}$ਨੀ	-	ਸਂ	ਸਂ
								ਨਾ	ऽ	ਨਾ	ऽ	ਤੀ	ऽ	ਰ	ਥ
								0				3			
ਸਂ	ਰੇਂ	ਸਂ	ਰੇਂ	ਨੀ	ਨੀ	ਸਂ	ਸਂ	ਨੀ$^{\text{ਸ}}$	ਰੇਂ	ਗਂ	ਰੇਂ	ਗਂ	ਰੇਂ	ਸਂ	ਸਂ
ਹ	ਰ	ਤੰ	ਗ	ਤੂ	ਫਿ	ਰ	ਤ	ਏ	ऽ	ਕ	ਨਾ	ऽ	ਮ	ਸ	ਥ
×				2				0				3			
ਨੀ	ਧ	ਨੀ	ਸਂ	ਨੀ	ਧ	$^{\text{ਪ}}$ਸਂ	ਸਂ	ਨੀ	ਧ	ਮੰ	ਗ	$^{\text{ਪ}}$ਮੰ	ਧ	ਨੀ	ਸਂ
ਵਿ	ਘ	ਨ	ਹ	ਰ	ਤ,	ਗੁ	ਰੂ	ਚ	ਰ	ਣ	ਸ਼	ਰ	ਣ	ਕ	ਰ
×				2				0				3			
ਰੇਂ	ਰੇਂ	ਸਂ	-	ਨੀ	ਸਂ	ਨੀ	ਧ								
ਮ	ਨੁ	ਜਾ	ऽ	ऽ	ऽ,	ਗੁ	ਰੂ								
×				2											

ਦਰੁੱਤ ਖਿਆਲ—ਰਾਗ ਸੋਹਨੀ—ਇਕਤਾਲ (ਮੱਧ ਲੈਅ)

ਸਥਾਈ : ਸੁਨ ਰੀ ਮੋਰੀ ਆਲੀ ਬਿਥਾ,
ਉਨ ਬਿਨ ਮੋਹੇ ਕਲ ਨਾ ਪਰਤ,
ਘਰੀ ਘਰੀ ਪਲ ਪਲ ਛਿਨ ਛਿਨ।

ਅੰਤਰਾ : ਦਿਨ ਨਾ ਚੈਨ ਨਿਸ਼ ਨਾ ਨੀਂਦ,
ਕੋਟਿ ਜਤਨ ਨਾ ਠਰਤ ਮਨ,
ਬਾਵਰੀ ਸੀ ਭਈ ਉਨ ਬਿਨ,
ਕੈਸੇ ਮਿਲੇ ਮਦਨ ਮੋਹਨ।

ਸਥਾਈ

ਧਨੀ	ਨੀ	ਧਮੰ	ਧ	ਧਮੰ	ਗ	ਧਮੰ	ਧ	ਨੀ	ਨੀ	ਸਂ	-
ਸੁ	ਨ	ਰੀ	ਙ	ਮੋ	ਰੀ	ਆ	ਙ	ਲੀ	ਬਿ	ਥਾ	ਙ
×		0		2		0		3		4	
ਨੀਸਂ	ਰੇਂ	ਸਂ	ਰੇਂ	ਨੀ	ਸਂ	ਨੀ	ਧ	ਨੀ	ਸਂ	ਨੀ	ਧ
ਉ	ਨ	ਬਿ	ਨ	ਮੋ	ਹੇ	ਕ	ਲ	ਨਾ	ਪ	ਰ	ਤ
×		0		2		0		3		4	
ਸ	ਸ	ਗ	ਗ	ਧਮੰ	ਧ	ਨੀ	ਨੀ	ਸਂ	ਸ	ਨੀ	ਧ
ਘ	ਰੀ	ਘ	ਰੀ	ਪ	ਲ	ਪ	ਲ	ਛਿ	ਨ	ਛਿ	ਨ
×		0		2		0		3		4	
ਧਸਂ	ਸਂ	ਨੀ	ਧ	ਧਮੰ	ਗ						
ਸੁ	ਨ	ਰੀ	ਙ	ਮੋ	ਰੀ						
×		0		2							

ਅੰਤਰਾ

[ਧ]ਮੰ	ਮੰ	ਗ	[ਧ]ਮੰ	-	ਧ	[ਸੰ]ਨੀ	ਨੀ	ਸੰ	ਸੰ	-	ਸੰ
ਦਿ	ਨ	ਨਾ	ਚੈ	ऽ	ਨ	ਨਿ	ਸ਼	ਨਾ	ਨੀਂ	ऽ	ਦ
×		0		2		0		3		4	
[ਨੀ]ਸੰ	ਰੇਂ	ਸੰ	ਰੇਂ	ਨੀ	ਸੰ	ਨੀ	ਧ	ਨੀ	ਸੰ	ਨੀ	ਧ
ਕੋ	ऽ	ਟਿ	ਜ	ਤ	ਨ	ਨਾ	ਠ	ਰ	ਤ	ਮ	ਨ
×		0		2		0		3		4	
[ਰੇਂ]ਨੀ	-	ਰੇਂ	ਗਾਂ	-	ਗਾਂ	ਮੰ	ਗਾਂ	ਮੰ	ਗਾਂ	ਰੇਂ	ਸੰ
ਬਾ	ऽ	ਵ	ਰੀ	ऽ	ਸੀ	ਭ	ਈ	ਉ	ਨ	ਬਿ	ਨ
×		0		2		0		3		4	
ਨੀਸੰ	ਰੇਂ	ਸੰ	ਰੇਂ	ਨੀ	ਸੰ	ਨੀ	ਧ	ਨੀ	ਸੰ	ਨੀ	ਧ
ਕੈऽ	ऽ	ਸੇ	ਮਿ	ਲੇ	ऽ	ਮ	ਦ	ਨ	ਮੋ	ਹ	ਨ
×		0		2		0		3		4	
ਨੀ	ਨੀ	[ਧ]ਮੰ	ਧ	[ਧ]ਮੰ	ਗ						
ਸੁ	ਨ	ਰੀ	ऽ	ਮੋ	ਰੀ						
×		0		2							

ਤਰਾਨਾ—ਰਾਗ ਸੋਹਨੀ—ਤਾਲ ਇਕਤਾਲ

ਸਥਾਈ : ਦੇਰੇਨਾ ਦੇਰੇਨਾ ਤਨ ਦੇਰੇਨਾ,
ਦ੍ਰੇ ਨਾ ਦ੍ਰੇ ਨਾ ਤਨ ਦੇਰੇ ਨਾ,
ਨਾ ਦਿਰ ਦਿਰ ਦਾਨੀ ਤੂੰ ਦਿਰ ਦਿਰ ਦਾਨੀ।

ਅੰਤਰਾ : ੳ ਦਾਨੀ ਦਾਨੀ ਤਦਾਨੀ ਦਾਨੀ,
ਤਨ ਦੇਰੇ ਨਾ ਤਦਾਰੇ ਦਾਨੀ,
ਧਾ ਕਿਟ ਤਕ ਧੁਮ ਕਿਟ ਤਕ ਧਾਤੀ ਧਾ ਧਾ ਧਾ।

ਸਥਾਈ											
ਮੰ	ਮੰ	ਗ	ਧ	ਧ	ਮੰ	ਮੰ	ਧ	ਨੀ	ਸਂ	ਰੁੇਂ	ਸਂ
ਦੇ	ਰੇ	ਨਾ	ਦੇ	ਰੇ	ਨਾ	ਤ	ਨ	ਦੇ	ਰੇ	ऽ	ਨਾ
×		0		2		0		3		4	
ਸਂ	-	ਨੀ	ਮੰ	ਧ	ਗ	ਮੰ	ਧ	ਨੀ	ਸਂ	ਰੁੇਂ	ਸਂ
ਦ੍ਰੇ	ऽ	ਨਾ	ਦ੍ਰੇ	ऽ	ਨਾ	ਤ	ਨ	ਦੇ	ਰੇ	ਨਾ	ऽ
×		0		2		0		3		4	
ਮੰ	ਸਂਸਂ	ਨੀਨੀ	ਮੰ	-	ਗ	ਮੰ	ਗਗ	ਮੰਮੰ	ਗ	ਰੁੇ	ਸ
ਨਾ	ਦਿਰ	ਦਿਰ	ਦਾ	ऽ	ਨੀ	ਤੂੰ	ਦਿਰ	ਦਿਰ	ਦਾ	ऽ	ਨੀ
×		0		2		0		3		4	

ਅੰਤਰਾ											
ਮੰ	ਧ	ਨੀ	ਸਂ	-	ਸਂ	ਸਂ	ਸਂ	ਨੀ	ਰੁੇਂ	ਸਂ	ਸਂ
ੳ	ਦਾ	ਨੀ	ਦਾ	ऽ	ਨੀ	ਤ	ਦਾ	ਨੀ	ਦਾ	ऽ	ਨੀ
×		0		2		0		3		4	
ਧ	ਨੀ	ਸਂ	ਗਂ	ਗਂ	-	ਮੰ	ਗਂ	ਮੰ	ਗਂ	ਰੁੇਂ	ਸਂ
ਤ	ਨ	ਦੇ	ਰੇ	ਨਾ	ऽ	ਤ	ਦਾ	ਰੇ	ਦਾ	ਨੀ	ऽ
×		0		2		0		3		4	
ਸਂ	ਰੁੇਂਰੁੇਂ	ਸਂਸਂ	ਸਂਸਂ	ਨੀਨੀ	ਧਧ	ਮੰ	ਧ	ਸਂ	ਨੀ	-	ਧ
ਧਾ	ਕਿਟ	ਤਕ	ਧੁਮ	ਕਿਟ	ਤਕ	ਧਾ	ਤੀ	ਧਾ	ਧਾ	ऽ	ਧਾ
×		0		2		0		3		4	

ਰਾਗ ਮਧੂਵੰਤੀ

ਆਰੋਹਨ ਰਿਧ ਵਰਜਿਤ ਵਿਕਰਿਤ ਗਮ ਜਾਨਿ।
ਪਰੇ ਸਵਰ ਸਮਵਾਦ ਸੌਂ ਮਧੂਵੰਤੀ ਪਹਿਚਾਨ ॥

ਮਧੂਵੰਤੀ ਬਹੁਤਾ ਪ੍ਰਾਚੀਨ ਨਾ ਹੋ ਕੇ ਆਧੁਨਿਕ ਰਾਗ ਹੈ। ਮੁਲਤਾਨੀ ਰਾਗ ਵਿਚ ਰਿਖਬ ਅਤੇ ਧੈਵਤ ਸਵਰ ਸ਼ੁਧ ਕਰ ਦੇਣ ਨਾਲ ਇਸਦੀ ਰਚਨਾ ਹੋਈ ਹੈ। ਇਸਦੀ ਸਵਰ ਸੰਰਚਨਾ ਤੋਂ ਸਪਸ਼ਟ ਹੈ ਕਿ ਇਹ ਰਾਗ ਹਿੰਦੁਸਤਾਨੀ ਸੰਗੀਤ ਪੱਧਤੀ ਦੇ ਪ੍ਰਚਲਿਤ ਦਸ ਥਾਟਾਂ ਵਿਚੋਂ ਕਿਸੇ ਦੇ ਵੀ ਨੇੜੇ ਨਹੀਂ ਢੁਕਦਾ ਪਰੰਤੂ ਇਸਦਾ ਚਲਨ ਮੁਲਤਾਨੀ ਵਰਗਾ ਹੋਣ ਕਾਰਨ ਇਸਨੂੰ ਤੋੜੀ ਥਾਟ ਦਾ ਰਾਗ ਕਿਹਾ ਗਿਆ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਮੁਲਤਾਨੀ ਤੋੜੀ ਥਾਟ ਦਾ ਇਕ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਰਾਗ ਹੈ। ਉਂਝ ਇਸ ਰਾਗ ਦੇ ਸੁਰ ਦੱਖਣੀ ਪਧਤੀ ਦੇ ਥਾਟ 'ਧਰਮਵਤੀ' ਦੇ ਨੇੜੇ ਹਨ।

ਮਧੂਵੰਤੀ ਰਾਗ ਵਿਚ ਗੰਧਾਰ ਕੋਮਲ, ਮਧਿਅਮ ਤੀਬਰ ਅਤੇ ਬਾਕੀ ਸੁਰ ਸ਼ੁਧ ਰੂਪ ਵਿਚ ਪ੍ਰਯੋਗ ਕੀਤੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਆਰੋਹ ਵਿਚ ਰਿਖਬ ਅਤੇ ਧੈਵਤ ਸੁਰ ਵਰਜਿਤ ਹਨ ਪਰੰਤੂ ਅਵਰੋਹ ਸੰਪੂਰਣ ਹੈ ਇਸ ਲਈ ਇਸਦੀ ਜਾਤੀ ਔਡਵ ਸੰਪੂਰਣ ਹੈ। ਵਾਦੀ ਸਵਰ ਪੰਚਮ ਅਤੇ ਸੰਵਾਦੀ ਸਵਰ ਰਿਖਬ ਹੈ। ਕੁਝ ਲੋਕ ਸ਼ੜਜ ਨੂੰ ਵੀ ਸੰਵਾਦੀ ਸਵਰ ਠਹਿਰਾਉਂਦੇ ਹਨ ਪਰ ਰਿਖਬ ਦੇ ਬਾਰ ਬਾਰ ਚਮਕਣ ਕਰਕੇ ਇਸ ਨੂੰ ਸੰਵਾਦੀ ਮੰਨਣਾ ਉਚਿਤ ਹੋਵੇਗਾ। ਗਾਉਣ ਵਜਾਉਣ ਦਾ ਸਮਾਂ ਦਿਨ ਦਾ ਆਖਰੀ ਪਹਿਰ ਭਾਵ ਦੁਪਹਿਰ ਇਕ ਵਜੇ ਤੋਂ ਸ਼ਾਮ ਚਾਰ ਵਜੇ ਤਕ ਦਾ ਮੰਨਿਆ ਗਿਆ ਹੈ। ਕੁਝ ਲੋਕ ਇਸਨੂੰ ਰਾਤ ਨੂੰ ਗਾਉਂਦੇ ਸੁਣੀਂਦੇ ਸਨ।

ਮਧੂਵੰਤੀ ਰਾਗ ਦਾ ਵਿਸਤਾਰ ਮੱਧ ਸਪਤਕ ਵਿਚ ਵਧੇਰੇ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਮੰਦਰ ਸਪਤਕ ਅਤੇ ਤਾਰ ਸਪਤਕ ਦਾ ਅਧਿਕ ਪ੍ਰਯੋਗ ਰਾਗ ਪ੍ਰਭਾਵ ਘਟਾਉਂਦਾ ਹੈ। ਕੁਝ ਲੋਕ ਵਿਵਾਦੀ ਸਵਰ ਦੇ ਨਾਤੇ ਕੋਮਲ ਨਿਸ਼ਾਦ ਦਾ ਵੀ ਕਿਤੇ ਕਿਤੇ ਪ੍ਰਯੋਗ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਰਿਖਬ ਸੁਰ ਉਪਰ ਸ਼ੜਜ ਦਾ ਕਣ ਅਤੇ ਗੰਧਾਰ ਉਪਰ ਮਧਿਅਮ ਦਾ ਕਣ ਬਹੁਤ ਮਹੱਤਵਪੂਰਣ ਹਨ ਜੋ ਰਾਗ ਦੀ ਰੰਜਕਤਾ ਵਿਚ ਵਾਧਾ ਕਰਦੇ ਹਨ।

ਪ੍ਰਸਤੁਤ ਰਾਗ ਦੇ ਆਰੋਹ ਦੇ ਸਵਰਾਂ ਵਿਚ ਮੁਲਤਾਨੀ ਰਾਗ ਝਲਕਦਾ ਹੈ ਜੋ ਅਵਰੋਹ ਦੇ ਸ਼ੁਧ ਧੈਵਤ ਅਤੇ ਰਿਖਬ ਦੇ ਪ੍ਰਯੋਗ ਨਾਲ ਅਲੋਪ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਰਾਗ ਪਟਦੀਪ ਦੀ ਛਾਇਆ ਵੀ ਤੀਬਰ ਮਧਿਅਮ ਦੇ ਪ੍ਰਯੋਗ ਨਾਲ ਦੂਰ ਹੋ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। '<u>ਨ਼ੀ</u> ਸ ਗੁ ਰੇ ਸ' **ਸਵਰ** ਸਮੂਹ ਵਿਚ ਗੰਧਾਰ ਨੂੰ ਕਦੇ ਵੀ ਲੰਬਾ ਨਹੀਂ ਕਰਨਾ ਚਾਹੀਦਾ ਕਿਉਂਕਿ ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਪੀਲੂ ਰਾਗ ਦੇ ਪ੍ਰਗਟ ਹੋਣ ਦਾ ਡਰ ਰਹਿੰਦਾ ਹੈ। ਪ੍ਰਸਤੁਤ ਰਾਗ ਵਿਚ ਸ਼ੜਜ, ਪੰਚਮ ਅਤੇ ਨਿਸ਼ਾਦ ਸਵਰਾਂ ਤੇ ਨਿਆਸ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।

ਅਰੋਹ — ਨ਼ੀ ਸ ਗੁ ਮੰ ਪ ਨੀ ਸਂ।
ਅਵਰੋਹ — ਸਂ ਨੀ ਧ ਪ ਮੰ ਗੁ ਰੇ ਸ।
ਮੁਖ ਅੰਗ — ਨ਼ੀ ਸ ਮੰਗੁ ਮੰ ਪ, ਧ ਪ ਮੰ ਗੁ, ਮੰ ਗੁ ਸਰੇ ਸ।

ਸਵਰ-ਵਿਸਤਾਰ

1. ਸ, ਨ਼ੀ ਸ, ਗੁ ਮੰ ਗੁ [ਸ]ਰੇ ऽ ਸ, ਨੀ ਸ ਗੁ ਮੰ ऽ ਗ, ਮੰ ਗੁ [ਸ]ਰੇ ऽ ਸ, ਨ਼ੀ ਸ।
2. ਨ਼ੀ ਸ ਗੁ [ਸ]ਰੇ ऽ ਸ, ਸ ਨ਼ੀ ਸ ਧ਼ ਮੰ਼ ਪ਼, ਮੰ਼ ਪ਼ ਨ਼ੀ ऽ ਧ਼ ਪ਼, ਮੰ਼ ਪ਼ ਨ਼ੀ ऽ ਸ, ਨ਼ੀ ਸ ਰੇ ऽ ਸ।
3. ਨੀ ਸ ਗੁ ਮੰ ਗੁ ਰੇ ऽ ਸ, ਗੁ ਮੰ ਗੁ ਪ ਮੰ ਗੁ, ਮੰ ਗੁ ਰੇਸ ਰੇ ऽ ਸ, ਨ਼ੀ ਸ ਧ਼ ਮੰ਼ ਪ਼ ਨ਼ੀ ऽ ਸ।
4. ਗੁ ਮੰ ऽ ਪ, ਗੁ ਪ, ਨ਼ੀ ਸ ਮੰ ਮੰ ਗੁ ਸ ਗੁ ਮੰ ऽ ਪ, ਧ ਪ, ਧ ਮੰ ऽ ਪ ਗੁ, ਗੁ ਮੰ ਪ ਗੁ ਮੰ ਗੁ, ਮੰ ਗੁ, [ਸ]ਰੇ ऽ ਸ।
5. ਗੁ ਮੰ ਪ ਨੀ, ਨੀ ਧ ਪ, ਗੁ ਮੰ ਪਧ ਪ ਧ ਮੰ ਪ, (ਪ) ਗੁ ਮੰ ਪ ਨੀ, ਨੀ ऽ ਧ ਪ, ਸ ਮੰ ਗੁ ਪ, ਗ ਮੰ ਪ ਨੀ ऽ ਧ ਪ, ਮੰ ਪ ਧ ऽ ਪ, ਧ ਮੰ ਪ, ਮੰ ਪ ਗੁ ਮੰ ऽ ਗੁ, ਮੰ ਗੁ [ਸ]ਰੇ ऽ ਸ।
6. ਨ਼ੀ ਸ ਗੁ ਮੰ ऽ ਪ, ਗੁ ਮੰ ਪ ਨੀ ऽ ਸਂ, ਗੁ ਮੰ ਪ ਧ ਮੰ ਪ ਨੀ ऽ ਸਂ, ਪ ਨੀ ਨੀ ਸਂ, ਗੁ ਮੰ ਪ ਸਂ ਨੀ ਸਂ ਧ ਮੰ ਪ ਨੀ ਧ ਪ, ਧ ਪ, ਮੰ ਪ ਮੰ ਗੁ ਮੰ ਗੁ [ਸ]ਰੇ ऽ ਸ।
7. ਗੁ ਮੰ ਪ ਨੀ ऽ ਸਂ, ਪ ਨੀ ਸਂ ਰੇਂ ऽ ਸਂ, ਪ ਨੀ ਸਂ ਗੁਂ [ਸਂ]ਰੇਂ ऽ ਸਂ, ਸਂ ਰੇਂ (ਸਂ) ਨੀ ਸਂ ਧ ਮੰ ਪ, ਗੁ ਮੰ ਪ ਨੀ ਪ ਨੀ ਸਂ ਰੇਂ ਸਂ ਨੀ ਸਂ ਧ ਪ, ਗੁ ਮੰ ਪ ਨੀ ਸਂ ਗੁਂ ਰੇਂ ਸ, ਸਂ ਰੇਂ ऽ ਨੀ ਸਂ ऽ ਧ ਮੰ ऽ ਪ, ਨੀ ਧ ਪ, ਮੰ ਪ, ਮੰ ਗੁ ਮੰ ਗੁ [ਸ]ਰੇ ਰੇ ਸ।

ਤਾਨ-ਰੂਪ

1. ਨ਼ੀਸ ਗੁਮੰ ਗੁਰੇ ਸਸ, ਨ਼ੀਸ ਗੁਮੰ ਪਮੰ ਗੁਰੇ ਸਸ, ਨ਼ੀਸ ਗੁਮੰ ਪਨੀ ਧਪ ਮੰਗੁ ਰੇਸ, ਨ਼ੀਸ ਗੁਮੰ ਪਨੀ ਸਂਨੀ ਧਪ ਮੰਗੁ ਰੇਸ, ਨ਼ੀਸ ਗੁਮੰ ਪਨੀ ਸਂਗੁਂ ਰੇਂਸਂ ਨੀਧ ਪਮੰ ਗੁਰੇ ਸऽ।
2. ਨ਼ੀਸ ਗੁਮੰ ਪਮੰ, ਗੁਮੰ ਪਨੀ ਸਂਨੀ, ਪਨੀ ਸਂਰੇਂ ਸਂਨੀ ਧਪ ਮੰਗੁ ਮੰਗੁ ਰੇਸ, ਨ਼ੀਸ ਗੁਮੰ ਗੁਮੰ ਪਨੀ ਪਨੀ ਸਂਰੇਂ ਸਂਨੀ ਧਪ ਮੰਗੁ ਮੰਗੁ ਰੇਸ, ਨ਼ੀਸ ਗੁਸ ਗੁਮੰ ਗੁਮੰ ਪਮੰ ਪਨੀ ਪਨੀ ਸਂਨੀ ਧਪ ਮੰਗੁ ਮੰਗੁ ਰੇਸ।
3. ਪਮੰ ਗੁਮੰ ਗੁਰੇ ਸਸ, ਪਮੰ ਗੁਮੰ ਪਧ ਪਮੰ ਗੁਰੇ ਸਸ, ਪਮੰ ਗੁਮੰ ਪਨੀ ਸਂਨੀ ਧਪ ਮੰਪ ਗੁਮੰ ਗੁਰੇ ਸਸ, ਪਮੰ ਗੁਮੰ ਪਨੀ ਸਰੇਂ ਨੀਸਂ ਗੁਂਰੇਂ ਸਂਨੀ ਧਪ ਮੰਪ ਗੁਮੰ ਗੁਰੇ ਸਸ
4. ਨ਼ੀਸ ਗੁਮੰ ਗੁਮੰ ਗੁਰੇ ਸऽ, ਨ਼ੀਸ ਗੁਮੰ ਪਮੰ ਪਮੰ ਗੁਮੰ ਗੁਰੇ ਸऽ, ਨ਼ੀਸ ਗੁਮੰ ਪਨੀ ਪਨੀ ਧਪ ਮੰਪ ਮੰਗੁ ਰੇਸ, ਨ਼ੀਸ ਗੁਮੰ ਪਨੀ ਸਂਰੇਂ ਸਂਰੇਂ ਨੀਸਂ ਨੀਸਂ ਪਧ ਪਧ ਮੰਪ ਮੰਪ ਗੁਮੰ ਗੁਰੇ ਸऽ।
5. ਗੁਮੰ ਪਨੀ ਸਂਗੁਂ ਮੰਗੁਂ ਰੇਂਸਂ ਨੀਧ ਪਮੰ, ਗੁਮੰ ਪਨੀ ਸਂਗੁਂ ਰੇਂਸਂ ਨੀਧ ਪਮੰ, ਗੁਮੰ ਪਨੀ ਸਂਰੇਂ ਸਂਨੀ ਧਪ ਮੰਪ, ਗੁਮੰ ਪਨੀ ਸਂਨੀ ਧਪ ਨੀਨੀ ਧਪ ਧਧ ਪਮੰ ਪਪ ਮੰਗੁ ਮੰਮੰ ਗੁਮੰ ਗੁਰੇ ਸਸ।

ਸਰਗਮ—ਰਾਗ ਮਧੂਵੰਤੀ—ਝਪ ਤਾਲ

ਸਥਾਈ									
ਪ	ਮੰ	ਗੁ	ਰੇ	ਸ	ਨ਼ੀ	ਸ	ਗੁ	ਮੰ	ਪ
×		2			0		3		
ਗੁ	ਮੰ	ਪ	ਧ	ਪ	ਨੀ	ਧ	ਪ	ਮੰ	ਪ
×		2			0		3		
ਗੁ	ਮੰ	ਪ	ਨੀ	ਧ	ਪ	ਮੰ	ਗੁ	ਰੇ	ਸ
×		2			0		3		
ਅੰਤਰਾ									
ਗੁ	ਮੰ	ਪ	ਨੀ	ਸਂ	ਪ	ਨੀ	ਸਂ	ਰੇਂ	ਸਂ
×		2			0		3		
ਨੀ	ਸਂ	ਗੁਂ	ਰੇਂ	ਸਂ	ਨੀ	ਧ	ਪ	ਮੰ	ਪ
×		2			0		3		
ਗੁ	ਮੰ	ਪ	ਨੀ	ਧ	ਪ	ਮੰ	ਗੁ	ਰੇ	ਸ
×		2			0		3		

ਲੱਛਣ ਗੀਤ—ਰਾਗ ਮਧੂਵੰਤੀ—ਰੂਪਕ ਤਾਲ

ਸਥਾਈ : ਮਧੁਰ ਮਧੁਵੰਤੀ ਸੁਰ ਗ ਮਰਿਦੂ
ਤੀਵ੍ਰ ਮ ਕੀਏ ਆਰੋਹ ਰਿਧ ਬਿਨ
ਸਰਸ ਕੰਠ ਕਹਤ ਸਜੇ

ਅੰਤਰਾ : ਸੰਪੂਰਣ ਅਵਰੋਹ ਪਗ ਸੰਗ,
ਪ੍ਰਾਣ ਪੰਚਮ ਨਿਆਸ ਨਿਸ ਗਾਪ
'ਰਾਮਰੰਗ' ਦਿਵਸ ਸਜੇ।

ਸਥਾਈ

ਪ	ਮੰ	ਗੁ	ਮੰ	ਗੁ	ਰੇ	ਸ
ਮ	ਧੁ	ਰ	ਮ	ਧੁ	ਵੰ	ऽ
0			2		3	
ਨ਼ੀ	-	ਨ਼ੀ	ਸ	ਗੁ	ਰੇ	ਸ
ਤੀ	ऽ	ਸੁ	ਰ	ਗ	ਮ੍ਰਿ	ਦੂ
0			2		3	
ਗੁ	-	ਗੁ	ਮੰ	ਮੰ	ਪ	ਪ
ਤੀ	ऽ	ਵ੍ਰ	ਮ	ਕੀ	ਏ	ਆ
0			2		3	
ਪ	ਨੀ	ਧ	ਮੰ	ਧ	ਪ	ਪ
ਰੋ	ऽ	ਹ	ਰਿ	ਧ	ਬਿ	ਨ
0			2		3	
ਨੀ	ਧ	ਪ	ਧ	ਪ	ਮੰ	ਗੁ
ਸ	ਰ	ਸ	ਕੰ	ऽ	ਠ	ਕ
0			2		3	
ਮੰ	ਗੁ	ਰੇ	ਰੇਸ	ਨ਼ੀਸ	ਗੁਮੰ	ਪ
ਹ	ਤ	ਸ	ਜੇऽ	ऽऽ	ऽऽ	ऽ
0			2		3	

ਅੰਤਰਾ

ਪ	ਗੁ	ਮੰ	ਪ	ਪ	ਨੀ	ਨੀ
ਸੰ	ऽ	ਪੂ	ਰ	ਣ	ਅ	ਵ
0			2		3	
ਸਂ	-	ਨੀ	ਸਂ	ਗੁਂ	ਰੇਂ	ਸਂ
ਰੋ	ऽ	ਹ	ਪ	ਗ	ਸੰ	ਗ
0			2		3	
ਸਂ	ਨੀ	ਧ	ਪ	ਮੰ	ਗੁ	ਰੇ
ਪ੍ਰਾ	ऽ	ਣ	ਪੰ	ऽ	ਚ	ਮ
0			2		3	
ਨ਼ੀ	-	ਸ	ਨ਼ੀ	ਸ	ਗੁ	ਪ
ਨਿਆ	ऽ	ਸ	ਨੀ	ਸ	ਗ	ਪ
0			2		3	
ਗੁ	ਮੰ	ਪ	ਨੀ	ਧ	ਪ	ਮੰ
ਰਾ	ऽ	ਮ	ਰੰ	ऽ	ਗ	ਦਿ
0			2		3	
ਪ	ਮੰ	ਗੁ	ਰੇਸ	ਨ਼ੀਸ	ਗੁਮੰ	ਪ
ਵ	ਸ	ਸ	ਜੇऽ	ऽऽ	ऽऽ	ऽ
0			2		3	

ਵਿਲੰਬਤ ਖਿਆਲ—ਰਾਗ ਮਧੂਵੰਤੀ—ਏਕਤਾਲ

ਸਥਾਈ : ਐ ਲਾਲ ਕੇ ਨੈਨਾ ਅੰਜਨ ਸੋਹਤ
ਕੇਸਰ ਤਿਲਕ ਸੋਹੇ ਭਾਲ।

ਅੰਤਰਾ : ਵਸਨ ਰੰਗੀਲੇ ਅੰਗ ਸਜਾਵਤ
ਪਾਂਵ ਮਹਾਵਰ ਲਾਲ ॥

ਸਥਾਈ

								ਨ਼ੀਸਗੁਮੰ	ਪ(ਪ)	ਗੁ	ਰੇਸ
								ਐSSS	Sਲਾ	S	ਲਕੇ
								3		4	
ਰੇ	ਸ	ਨ਼ੀ	ਸ	ਗੁਰੇ	ਸ	ਨ਼ੀ	ਸ	ਗੁ	ਮੰਪ	ਪ(ਪ)	ਗੁਮੰ
ਨੈ	ਨਾ	ਅੰ	S	Sਜ	ਨ	ਸੋ	S	S	ਹਤ	ਕੇS	ਸਰ
×		0		2		0		3		4	
ਪਨੀ	-ਸਂ	ਨੀਧ	ਪਪ	ਪਧ	ਪਮੰ	ਪ	ਮੰਗੁ	ਸਗੁ	ਮੰ,ਪ	ਗੁ-	ਰੇਸ
ਤਿS	Sਲ	ਕ	Sਸੋ	ਹੇ	S	ਭਾ	S	ਲS	S,ਲਾ	SS	ਲਕੇ
×		0		2		0		3		4	

ਅੰਤਰਾ

								ਪ	(ਪ)-	ਗੁ	ਮੰਪ
								ਵ	ਸS	ਨ	Sਰੰ
								3		4	
ਨੀ	-ਸਂ	ਸਂ	-	ਨੀ	ਸਂਗੁਂ	ਰੇਂ	ਸਂ	ਨੀਸਂ	ਨੀਧਪ	ਪ(-)	ਗੁਮੰ
ਗੀ	SS	ਲੇ	S	ਅੰ	ਗਸ	ਜਾ	S	SS	ਵਤ	ਪਾਂS	ਵਮ
×		0		2		0		3		4	
ਪ	ਪਨੀ	ਸਂਨੀ	ਧਪ	ਪਧ	ਪਮੰ	ਮੰਪ	ਗੁ	ਮੰਸਗੁ	ਪਮੰ(ਪ)	ਗੁ	ਰੇਸ
ਹਾ	S	SS	ਵਰ	ਲਾ	S	ਲ	S	SS	Sਲਾ	S	ਲਕੇ
×		0		2		0					

ਵਿਲੰਬਤ ਖਿਆਲ—ਰਾਗ ਮਧੂਵੰਤੀ—ਏਕਤਾਲ

ਸਥਾਈ : ਸਾਂਚੋ ਨਾਮ ਤੇਰੋ ਦੀਨਬੰਧੂ ਦੁਖਭੰਜਨ ਜਗ ਕੇ ਪਾਲਨ ਹਾਰ ।

ਅੰਤਰਾ : ਤੋਰੀ ਕ੍ਰਿਪਾ ਸੇ ਨਿਤ ਉਠ ਗਾਊਂ, ਨਾਦ ਕਾ ਲੇਤ ਆਧਾਰ ॥

ਸਥਾਈ								ਗੁਮੰਪਧ	ਪ-ਮੰਪ	-ਗੁਗੁ	ਰੇਸ
								ਸਾਂऽऽ	ਚੋऽऽऽ	ऽਨਾ	ऽਮ
								3		4	
ਰੇਰੇ	-	ਸ	-	ਸਰੇ	ਸਨ਼ੀ	ਸ	ਗੁਮੰ	ਪ	-	ਗੁਮੰ	ਪਨੀਸਂ,ਧਪ
ਤੇ	ऽ	ਰੋ	ऽ	ਦੀऽ	ऽਨ	ਬੰ	ऽऽ	ਧੂ	ऽ	ਦੂਖ	ਭੰऽऽ,ऽऽ
×		0		2		0		3		4	
ਮੰ	ਪ	ਸਗੁ	ਮੰਪਧ,ਮੰਪ	ਗੁਗੁ	ਰੇਸ	ਰੇ	ਸ				
ਜ	ਨ	ਜਗ	ਕੇऽऽ,ऽऽ	ਪਾऽ	ਲਨ	ਹਾ	ਰ				
×		0		2		0					
ਅੰਤਰਾ								ਪ	ਗੁਮੰ	ਪ	-ਨੀ
								ਤੋ	ਰੀऽ	ऽ	ऽਕ੍ਰਿ
								3		4	
ਸਂ	-	ਸਂ	-	ਪਨੀ	ਸਂਗੁਂ	ਰੇਂ	ਸਂ	ਨੀਸਂਰੇਂ	ਨੀਸਂ	ਧ	ਪ
ਪਾ	ऽ	ਸੇ	ऽ	ਨਿਤ	ਉਠ	ਗਾ	ਊਂ	ਨਾऽऽ	ऽऽ	ਦ	ਕਾ
×		0		2		0		3		4	
ਗੁਮੰ	ਪਨੀ	ਸਰੇਂ	ਸਂ	ਧ	ਮੰਪ	ਗੁ	ਰੇਸ				
ਲੇऽ	ऽऽ	ऽऽ	ਤ	ਆ	ऽऽ	ਧਾ	ऽਰ				
×		0		2		0					

ਦਰੁੱਤ ਖਿਆਲ—ਰਾਗ ਮਧੁਵੰਤੀ—ਆੜਾ ਚਾਰਤਾਲ

ਸਥਾਈ : ਤੂ ਹੀ ਰਬ ਗਰੀਬ ਨਵਾਜ
ਤੂ ਹੀ ਰਹੀਮ ਤੂ ਹੀ ਕਰੀਮ,
ਕਰਮ ਕੀਜੈ ਮੋਪੇ ਆਜ

ਅੰਤਰਾ : ਝਾਂਝਰੀ ਨੈਯਾ ਮੋਰੀ, ਆਨ ਪਰੀ ਮਝਦਾਰ
ਤੋਰੇ ਬਿਨ ਕੌਨ ਲਗਾਵੇ ਪਾਰ

ਸਥਾਈ													
			ਸ	(ਮ)ਗੁ	ਮੰ	ਪ	ਧੁਪੁ	ਪ	ਪ	(ਮ)ਗੁ	-	ਰੇ	ਸ
			ਤੂ	ऽ	ਹੀ	ऽ	ਰऽ	ਬ	ਗ	ਰੀ	ऽ	ਬ	ਨ
				0		3		0		4		0	
ਰੇ	-	ਸ	ਨ਼ੀ	ਸ	ਗੁ	-	ਮੰ	ਪ	-	ਪ	ਪ	-	ਮੰ
ਵਾ	ऽ	ਜ	ਤੂ	ऽ	ਹੀ	ऽ	ਰ	ਹੀ	ऽ	ਮ	ਤੂ	ऽ	ਹੀ
×		2		0		3		0		4		0	
ਪ	(ਧ)ਪ	(ਮ)ਗੁ	-	ਮੰ	ਪ	ਨੀ	ਸਂ	ਧ	-	ਪ	(ਮ)ਗੁ	-	ਰੇਸ
ऽ	ਕ	ਰੀ	ऽ	ਮ	ਕ	ਰ	ਮ	ਕੀ	ऽ	ਜੈ	ਮੋ	ऽ	ਪੇऽ
×		2		0		3		0		4		0	
ਰੇ	-	ਸ											
ਆ	ऽ	ਜ											
×		2											
ਅੰਤਰਾ			ਨੀ	-	ਸਂ	ਧ	-	ਪ	ਮੰ	ਪ	-	ਗੁ	ਮੰ
			ਝਾਂ	ऽ	ऽ	ਝ	ऽ	ਰੀ	ਨੈ	ऽ	ऽ	ਯਾ	ऽ
				0		3		0		4		0	
ਪ	ਨੀ	ਸਂ	ਪ	ਨੀ	-	ਸਂ	-	-	ਗੁਂ	ਰੇਂ	ਸਂ	ਨੀ	ਸਂ
ਮੋ	ऽ	ਰੀ	ਆ	ऽ	ऽ	ਨ	ऽ	ऽ	ਪ	ਰੀ	ऽ	ਮ	ਝ
×		2		0		3		0		4		0	
ਧ	-	ਪ	ਗੁ	ਮੰ	ਪ	ਨੀ	ਧ	ਪ	ਪ	(ਧ)ਪ	(ਮ)ਗੁ	-	ਰੇਸ
ਧਾ	ऽ	ਰ	ਤੋ	ਰੇ	ਬਿ	ਨ	ਕੌ	ऽ	ਨ	ਲ	ਗਾ	ऽ	ਵੇऽ
×		2		0		3		0		4		0	
ਰੇ	-	ਸ											
ਪਾ	ऽ	ਰ											
×		2											

ਦਰੁੱਤ ਖਿਆਲ—ਰਾਗ ਮਧੂਵੰਤੀ—ਤੀਨਤਾਲ

ਸਥਾਈ : ਉਮਰੀਆ ਮੋਰੀ ਬੀਤੀ ਜਾਏ,
ਪੀਆ ਬਿਨ ਮੋਰੀ ਹੇ ਰੀ ਆਲੀ ।

ਅੰਤਰਾ : ਕਵਨ ਨਗਰੀਆ ਜਾਇ ਬਸੇ ਹੋ,
ਬਿਨ ਦੇਖੇ ਮੋਹੇ ਨਾਹੀ ਚੈਨ ॥

ਸਥਾਈ											ਧਧ	ਪਮੰ	ਗੁਰੇ	ਸਨ਼ੀ	ਸ
											ਉਙ	ਮਙ	ਰੀਙ	ਆਙ	ਮੋ
												3			
ਗੁ	-	-	-	ਪਮੰ	ਗੁਮੰ	ਪਧ	ਪਮੰ	ਗੁਰੇ	ਸਨ਼ੀ	ਸ	-	ਸਰੇ	ਸ-	ਪਧ	ਪ-
ਰੀ	ਙ	ਙ	ਙ	ਬੀਙ	ਙਙ	ਙਙ	ਤੀਙ	ਜਾਙ	ਙਙ	ਏ	ਙ	ਪੀਙ	ਆਙ	ਬਿਙ	ਨ਼ਙ
×				2				0				3			
ਸਰੇਂ	ਸ-	ਨ਼ੀਨ਼ੀ	ਧਪ	ਮੰਪ	ਗੁਮੰ	ਪਧ	ਪਮੰ	ਗੁਰੇ	ਸਨ਼ੀ	ਸ					
ਮੋਙ	ਰੀਙ	ਹੇਙ	ਙਙ	ਙਙ	ਙਙ	ਙਙ	ਰੀਙ	ਆਙ	ਙਙ	ਲੀ					
×				2											
ਅੰਤਰਾ												ਗੁ	ਮੰ	ਪ	ਨੀ
												ਕ	ਵ	ਨ	ਨ
												3			
ਸਂ	ਨੀ	ਸਂ	-	ਨੀ	-	ਨੀ	ਸਂ	ਧ	-	ਪ	-	ਗੁ	ਮੰ	ਪ	ਨੀ
ਗ	ਰੀ	ਆ	ਙ	ਜਾ	ਙ	ਏ	ਬ	ਸੇ	ਙ	ਹੋ	ਙ	ਬਿ	ਨ	ਦੇ	ਙ
×				2				0				3			
ਧ	-	ਪ	ਪ	ਪਮੰ	ਗੁਮੰ	ਪਨੀ	ਧਧ	ਪਮੰ	ਗੁਰੇ	ਸ					
ਖੇ	ਙ	ਮੋ	ਹੇ	ਨ਼ਾਙ	ਙਙ	ਙਙ	ਹੀਂਙ	ਚੈਙ	ਙਙ	ਨ					
×				2				0							

ਤਰਾਨਾ—ਮਧੁਵੰਤੀ—ਤੀਨਤਾਲ

ਸਥਾਈ : ਤਨ ਦੀ ਤਨੌਂ ਤਨਨ ਤਨ ਦੇਰੇਨਾ ਦੇਰੇਨਾ ਦੇਰੇਨਾ
ਦੀਂ ਤਨਨਨ ਦੇਰੇਨਾ ਤੋਂ ਤਨਨਨਨ ਤਨਨਨ ਦੇਰੇਨਾ

ਅੰਤਰਾ : ਤਨਨ ਤਨਨ ਦੀਂ ਤਨਨਨ ਦੇਰੇਨਾ
ਦਿਰ ਦਿਰ ਤਾ ਦਿਰ ਦਿਰ ਤਾ ਦੀਂ ਤਨਨਨ ਦੇਰੇਨਾ ਦ੍ਰੇ ਤੋਂ ਤਨਨ ਨਨ
ਧਿਰਕਿਟ ਤਕ ਤਿਰਕਿਟਤਕ ਧਾਤੀ ਧਾ (ਕੜਾਨ ਧਾ ਧਾ ਧਾ)[3]

ਸਥਾਈ															
											ਮੰ	ਪ	ਗੁ	-	ਮੰਪ
											ਤ	ਨ	ਦੀਂ	ऽ	ਤऽ
												3			
ਸਂ	-	-	ਨੀ	ਧ	ਪ	ਮੰ	ਗੁ	ਰੇਸ	ਰੇ	ਸ	-	ਨ਼ੀ	ਨ਼ੀ	ਸ	ਗੁ
ਨੌਂ	ऽ	ऽ	ਤ	ਨ	ਨ	ਤ	ਨ	ਦੇऽ	ਰੇ	ਨਾ	ऽ	ਦੇ	ਰੇ	ਨਾ	ਦੇ
×				2				0				3			
ਗੁ	ਮੰ	ਪ	-	ਮੰ	ਪ	ਨੀ	ਸਂ	ਨੀ	ਧ	ਪ	-	ਪ	ਗੁਂ	-	ਰੇਂ
ਰੇ	ਨਾ	ਦੀਂ	ऽ	ਤ	ਨ	ਨ	ਨ	ਦੇ	ਰੇ	ਨਾ	ऽ	ਤੋਂ	ऽ	ऽ	ਤ
×				2				0				3			
ਸਂ	ਨੀ	ਧ	ਪ	ਸਂ	ਨੀ	ਧ	ਪ	ਗੁ	ਮੰ	ਪ					
ਨ	ਨ	ਨ	ਨ	ਤ	ਨ	ਨ	ਨ	ਦੇ	ਰੇ	ਨਾ					
×				2				0							

ਅੰਤਰਾ

ਪ	ਪ	ਪ	ਪ	ਮ॑	ਪ	ਗੁ	ਮ॑	ਪ	ਪ	ਨੀ	ਨੀ	ਸਂ	ਸਂ	ਸਂ	-
ਤ	ਨ	ਨ	ਤ	ਨ	ਨ	ਦੀਂ	ऽ	ਤ	ਨ	ਨ	ਨ	ਦੇ	ਰੇ	ਨਾ	ऽ
×				2				0				3			
ਨੀਨੀ	ਸਂਸਂ	ਗੁਂ	ਮ॑ਂਮ॑ਂ	ਗੁਂਗੁਂ	ਰੇਂ	ਸਂ	-	ਨੀ	ਨੀ	ਸਂ	ਸਂ	ਧ	ਧ	ਪ	-
ਦਿਰ	ਦਿਰ	ਤਾ	ਦਿਰ	ਦਿਰ	ਤਾ	ਦੀਂ	ऽ	ਤ	ਨ	ਨ	ਨ	ਦੇ	ਰੇ	ਨਾ	ऽ
×				2				0				3			
ਪ	ਰੇਂ	-	ਸਂ	ਨੀ	ਧ	ਪ	ਪ	ਮ॑	ਮ॑	ਮ॑	ਪ	ਪ	ਪ	ਮ॑	ਪ
ਦ੍ਰੇ	ਤੋਂ	ऽ	ਤ	ਨ	ਨ	ਨ	ਨ	ਧਿਰ	ਕਿਟ	ਤਕ	ਤਿਰ	ਕਿਟ	ਤਕ	ਧਾ	ਤ੍ਰੀ
×				2				0				3			
ਗੁ	-	-	ਪ	ਪ	ਮ॑	-	ਧ	ਪ	-	-	ਪ	-	ਮ॑	-	ਪ
ਧਾ	ऽ	ऽ	ਕੜਾਂ	ऽ	ਧਾ	ऽ	ਧਾ	ਧਾ	ऽ	ऽ	ਕੜਾਂ	ऽ	ਧਾ	-	ਧਾ
×				2				0				3			
ਸਂ	-	-	ਪ	-	ਮ॑	-	ਪ	ਗੁ	-	-					
ਧਾ	ऽ	ऽ	ਕੜਾਂ	ऽ	ਧਾ	-	ਧਾ	ਧਾ	ऽ	ऽ					
×				2				0							

ਮੀਆਂ ਕੀ ਤੋੜੀ

ਰਿਗਧ ਕੋਮਲ, ਤੀਵਰ ਮ, ਧਗ ਸੰਵਾਦ ਬਖਾਨ।
ਸੰਪੂਰਨ ਤੋੜੀ ਕਹੀ, ਦਿਤੀਯ ਪ੍ਰਹਰ ਦਿਨਮਾਨ ॥

ਇਹ ਰਾਗ ਆਪਣੇ ਹੀ ਨਾਮ ਵਾਲੇ ਥਾਟ ਦਾ ਆਸ਼ਰਿਅ ਰਾਗ ਹੈ। ਰਿਖਬ, ਗੰਧਾਰ ਅਤੇ ਧੈਵਤ ਸਵਰ ਕੋਮਲ, ਮੱਧਿਅਮ ਸਵਰ ਤੀਵਰ ਪ੍ਰਯੋਗ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਵਾਦੀ ਸਵਰ ਧੈਵਤ ਅਤੇ ਸੰਵਾਦੀ ਸਵਰ ਗੰਧਾਰ ਹੈ। ਸਾਰੇ ਸਵਰਾਂ ਦੇ ਪ੍ਰਯੋਗ ਹੋਣ ਕਰਕੇ ਇਸ ਰਾਗ ਦੀ ਜਾਤੀ ਸੰਪੂਰਣ ਸੰਪੂਰਣ ਹੈ। ਦਿਨ ਦੇ ਦੂਸਰੇ ਪਹਿਰ ਵਿਚ ਗਾਇਆ ਵਜਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।

ਇਸ ਰਾਗ ਵਿਚ ਪੰਚਮ ਸਵਰ ਨੂੰ ਅਲਪ ਰਖਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਰਾਗ ਦੀ ਸੰਪੂਰਣ ਸੁੰਦਰਤਾ ਰਿਖਬ, ਗੰਧਾਰ ਅਤੇ ਧੈਵਤ ਸਵਰਾਂ ਉਪਰ ਨਿਰਭਰ ਹੈ। 'ਰੇ ਗ ਰੇ ਸ' ਸਵਰ ਸਮੂਹ ਨੂੰ ਤੋੜੀ ਅੰਗ ਵਜੋਂ ਮਾਨਤਾ ਮਿਲੀ ਹੈ ਜਿਸਨੂੰ ਕਈ ਹੋਰ ਰਾਗਾਂ ਵਿਚ ਮਿਲਾ ਕੇ ਨਵੀਨ ਤੋੜੀ ਪ੍ਰਕਾਰਾਂ ਦੀ ਰਚਨਾ ਵੀ ਹੋਈ ਹੈ। ਤੋੜੀ ਦਾ ਗੰਧਾਰ ਅਤਿ ਕੋਮਲ ਮੰਨਿਆ ਗਿਆ ਹੈ, ਇਸ ਲਈ ਇਸਦੇ ਵਿਕਰਿਤ ਸਵਰਾਂ ਦੀ ਅਵਤਾਰਣਾ ਗੁਰੂ ਮੁਖ ਤੋਂ ਹੀ ਸਿੱਖਣੀ ਚਾਹੀਦੀ ਹੈ।

ਕਹਿੰਦੇ ਹਨ ਕਿ ਇਸ ਰਾਗ ਦੀ ਰਚਨਾ ਮੀਆਂ ਤਾਨਸੇਨ ਨੇ ਕੀਤੀ ਸੀ ਇਸ ਲਈ ਇਸਨੂੰ ਮੀਆਂ ਕੀ ਤੋੜੀ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਹ ਉਤਰਾਂਗਵਾਦੀ ਰਾਗ ਹੋਣ ਦੇ ਬਾਵਜੂਦ ਗੰਭੀਰ ਪ੍ਰਕਿਰਤੀ ਦਾ ਰਾਗ ਹੈ ਅਤੇ ਮੰਦਰ ਸਪਤਕ ਵਿਚ ਵੀ ਸੁਮਧੁਰ ਲਗਦਾ ਹੈ। ਮੀਂਡ ਗਮਕ ਆਦਿ ਅਲੰਕਰਣਾਂ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਖੂਬ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਸ਼ੜਜ, ਰਿਖਬ, ਗੰਧਾਰ ਅਤੇ ਧੈਵਤ ਸਵਰਾਂ ਤੇ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਨਿਆਸ ਹੈ। 'ਰੇ ਗ ਰੇ ਸ, ਰੇ ਗ ਮੰ ਧ ਪ, ਸਂ ਨੀ ਧ ਪ ਧ ਮੰ ਗ, ਰੇ ਗ ਰੇ ਸ' ਸਵਰ ਸਮੂਹ ਬਾਰ ਬਾਰ ਸੁਣਾਈ ਦਿੰਦੇ ਹਨ। ਦਰੁੱਤ ਤਾਨਾਂ ਵਿਚ ਪੰਚਮ ਦੇ ਆਰੋਹਾਤਮਕ ਪ੍ਰਯੋਗ ਨੂੰ ਭੁਲਾ ਦਿੱਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਤਾਂ ਜੋ ਤਾਨ ਵੇਗ ਵਿਚ ਔਕੜ ਨਾ ਆਵੇ। ਹਰ ਆਲਾਪ ਅਤੇ ਤਾਨ ਦੀ ਸਮਾਪਤੀ ਤੋਂ ਬਾਅਦ 'ਰੇ ਗ ਰੇ ਸ' ਸਵਰ ਸਮੂਹ ਲਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਜੋ ਰਾਗ ਵਾਚਕ ਹੈ। ਪੰਚਮ ਬਿਲਕੁਲ ਵਰਜਿਤ ਕਰ ਦੇਣ ਨਾਲ ਗੁਜਰੀ ਤੋੜੀ ਰਾਗ ਬਣ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਮੁਲਤਾਨੀ ਰਾਗ ਵੀ ਇਸਦੇ ਬਹੁਤ ਨੇੜੇ ਹੈ ਜਿਸ ਵਿਚ ਗੰਧਾਰ ਪੰਚਮ ਅਤੇ ਨਿਸ਼ਾਦ ਸਵਰ ਪ੍ਰਮੁਖ ਹਨ। ਤੋੜੀ ਰਾਗ ਵਿਚ ਹਰ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦਾ ਗਾਇਨ ਸ਼ੋਭਾ ਦਿੰਦਾ ਹੈ। ਇਹ ਇਕ ਲੋਕਪ੍ਰਿਅ ਰਾਗ ਹੈ ਜਿਸ ਵਿਚ ਕੋਈ ਮੱਤਭੇਦ ਨਹੀਂ ਪਾਇਆ ਜਾਂਦਾ। ਗੁਜਰੀ ਅਤੇ ਮੁਲਤਾਨੀ ਸਮਪ੍ਰਕਿਰਤਕ ਰਾਗ ਹਨ। ਤੋੜੀ ਦੇ ਹੋਰ ਪ੍ਰਕਾਰ ਬਿਲਾਸਖਾਨੀ ਤੋੜੀ, ਭੁਪਾਲ ਤੋੜੀ, ਬਹਾਦਰੀ ਤੋੜੀ, ਅੰਜਨੀ ਤੋੜੀ, ਲਾਚਾਰੀ ਤੋੜੀ, ਅਹੀਰੀ ਤੋੜੀ ਆਦਿ ਵੀ ਪ੍ਰਚਲਨ ਵਿਚ ਹਨ।

ਅਰੋਹ — ਸ ਰੇ ਗ, ਮੰ ਪ ਧ, ਨੀ ਸਂ।

ਅਵਰੋਹ — ਸਂ ਨੀ ਧ ਪ ਮੰ ਗ ਰੇ ਸ।

ਮੁਖ ਅੰਗ — ਧ਼ ਨ਼ੀ ਸ ਰੇ ਗ ਰੇ ਸ, ਮੰ ਗ ਰੇ ਗ ਰੇ ਸ।

ਸਵਰ-ਵਿਸਤਾਰ

1. ਸ ਰੇ ਗੁ, ਰੇ ਗੁ ਰੇ ਸ, ਨ਼ੀ ਧ਼, ਪ਼ ਮ਼ੰ ਧ਼ ਨ਼ੀ ਧ਼ ਸ, ਧ਼ ਨ਼ੀ ਸ ਰੇ ਗੁ, ਰੇ ਗੁ ਰੇ ਸ।
2. ਧ਼ ਨ਼ੀ ਸ ਰੇ ਗੁ ਰੇ ਸ, ਰੇ ਗੁ, ਰੇ ਗੁ ਮੰ ਗੁ, ਮੰ ਗੁ ਰੇ ਸ, ਰੇ ਸ, ਸ ਰੇ ਗੁ ਮੰ ਧੁ ऽ ਪ, ਮੰ ਧੁ ਮੰ ਗੁ ਰੇ ਗੁ, ਰੇ ਗੁ ਮੰ ਰੇ ਗੁ ਰੇ ਸ।
3. ਸ ਰੇ ਗੁ, ਰੇ ਗੁ ਮੰ ਗੁ, ਰੇ ਗੁ ਮੰ ਪ, ਗੁ ਮੰ ਪ, ਗੁ ਮੰ ਧੁ ऽ ਪ, ਮੰ ਗੁ ਮੰ ਧੁ ਮੰ ਗੁ, ਰੇ ਗੁ ਮੰ ਧੁ ਨੀ ਧੁ ਪ, ਮੰ ਧੁ ਨੀ ਧੁ ਮੰ ਗੁ ਰੇ ਗੁ ਰੇ ਸ, ਧ਼ ਨ਼ੀ ਰੇ ਗੁ ਰੇ ਸ।
4. ਸ ਰੇ ਗੁ ਮੰ ਧੁ ਪ, ਮੰ ਧੁ ਨੀ ਧੁ ਪ, ਮੰ ਧੁ ਨੀ ਸਂ ਨੀ ਧੁ ਪ, ਮੰ ਪ ਧੁ ਮੰ ਗੁ, ਰੇ ਗੁ ਮੰ ਧੁ ਨੀ ਧੁ ਸਂ, ਧੁ ਨੀ ਰੇਂ ਸਂ, ਧੁ ਨੀ ਰੇਂ ਗੁਂ ਰੇਂ ਸਂ, ਰੇਂ ਗੁਂ ਰੇਂ ਸਂ ਨੀ ਧੁ, ਧੁ ਗੁਂ ਰੇਂ ਸਂ ਨੀ ਧੁ, ਮੰ ਧੁ ਨੀ ਧੁ ਗੁਂ ਰੇਂ ਸਂ ਨੀ ਧੁ, ਮੰ ਗੁ ਮੰ ਧੁ ਨੀ ਧੁ, ਸਂ ਨੀ ਧੁ, ਧੁ ਨੀ ਸਂ ਰੇਂ ਗੁਂ ਰੇਂ ਸਂ ਨੀ ਧੁ ਪ, ਮੰ ਗੁ ਮੰ ਧੁ ਮੰ ਗੁ ਰੇ ਗੁ ਰੇ ਸ।
5. ਸ ਰੇ ਗੁ ਮੰ ਧੁ, ਗੁ ਮੰ ਧੁ ਨੀ ਸਂ, ਧੁ ਨੀ ਸਂ ਰੇਂ ਗੁਂ ਰੇਂ ਸਂ, ਰੇਂ ਗੁਂ ਮੰ ਗੁਂ ਰੇਂ ਗੁਂ ਰੇਂ ਸਂ, ਧੁ ਗੁਂ ਰੇਂ ਗੁਂ ਰੇਂ ਸ, (ਸਂ) ਧੁ ਮੰ ਧੁ, ਗੁ ਮੰ ਧੁ ਨੀ ਸਂ ਨੀ ਧੁ ਮੰ ਧੁ, ਗੁਂ ਰੇਂ ਨੀ ਧੁ ਮੰ ਧੁ, ਮੰ ਧ ਪ ਮੰ ਗੁ ਰੇ ਗੁ ਰੇ ਸ।

ਤਾਨ-ਰੂਪ

1. ਸਰੇ ਗੁਗੁ ਰੇਗੁ ਰੇਸ, ਸਨ਼ੀ ਧ਼ਨ਼ੀ ਸਰੇ ਗੁਮੰ ਰੇਗੁ ਰੇਸ ਧ਼ਨ਼ੀ ਸਰੇ ਗੁਗੁ ਰੇਗੁ ਮੰਮੰ ਗੁਰੇ ਗੁਗੁ ਰੇਸ, ਰੇਗੁ ਰੇਸ ਨ਼ੀਸ ਨ਼ੀਧ਼ ਮ਼ੰਧ਼ ਨ਼ੀਨ਼ੀ ਧ਼ਨ਼ੀ ਧ਼ਪ਼ ਮ਼ੰਧ਼ ਨ਼ੀਸ ਧ਼ਨ਼ੀ ਰੇਸ ਧ਼ਨ਼ੀ ਸਰੇ ਗੁਗੁ ਰੇਗੁ ਮੰਮੰ ਗੁਰੇ ਗੁਗੁ ਰੇਸ।
2. ਸਰੇ ਗੁਰੇ, ਸਰੇ ਗੁਮੰ ਗੁਰੇ, ਸਰੇ ਗੁਮੰ ਧੁਮੰ ਧੁਮੰ ਗੁਰੇ, ਸਰੇ ਗੁਮੰ ਧੁਨੀ ਧੁਮੰ ਗੁਰੇ, ਸਰੇ ਗੁਮੰ ਧੁਨੀ ਰੇਂਸਂ ਨੀਧੁ ਮੰਗੁ ਰੇਰੇ, ਸਰੇ ਗੁਮੰ ਧੁਨੀ ਸਰੇਂ ਗੁਰੇਂ ਸਂਨੀ ਧੁਮੰ ਗੁਰੇ ਗੁਮੰ ਧੁਨੀ ਧੁਪ ਧੁਮੰ ਗੁਰੇ ਗੁਮੰ ਧੁਮੰ ਗੁਰੇ ਸ-।
3. ਗੁਗੁ ਰੇਗੁ ਗੁਰੇ ਗੁਗੁ ਰੇਗੁ ਰੇਸ ਨ਼ੀਸ, ਮੰਮੰ ਗੁਮੰ ਮੰਗੁ ਮੰਮੰ ਗੁਮੰ ਗੁਰੇ ਗੁਰੇ ਸ-, ਧੁਧੁ ਮੰਧੁ ਧੁਮੰ ਧੁਧੁ ਮੰਧੁ ਮੰਗੁ ਰੇਗੁ ਰੇਸ, ਗੁਂਗੁਂ ਰੇਂਗੁਂ ਗੁਂਰੇਂ ਗੁਂਗੁਂ ਰੇਂਗੁਂ ਰੇਂਸਂ, ਧੁਧੁ ਨੀਸਂ ਮੰਮੰ ਧੁਨੀ ਗੁਗੁ ਮੰਪ ਰੇਰੇ ਗੁਮੰ ਸਰੇ ਗੁਮੰ ਧੁਨੀ ਸਰੇਂ ਸਂਨੀ ਧੁਮੰ ਗੁਰੇ ਸ-।
4. ਸਰੇ ਗੁਗੁ ਰੇਗੁ ਗੁਰੇ ਗੁਗੁ, ਰੇਗੁ ਮੰਮੰ ਗੁਮੰ ਮੰਗੁ ਮੰਮੰ, ਗੁਮੰ ਧੁਧੁ ਮੰਧੁ ਧੁਮੰ ਧੁਧੁ, ਮੰਧੁ ਨੀਨੀ ਧੁਨੀ ਨੀਧੁ ਨੀਨੀ, ਧੁਨੀ ਸਂਸਂ ਨੀਸਂ ਸਂਨੀ ਸਂਸਂ, ਸਰੇ ਗੁਗੁ ਰੇਗੁ ਮੰਮੰ ਗੁਮੰ ਧੁਧੁ ਮੰਧੁ ਨੀਨੀ ਧੁਨੀ ਸਂਸਂ, ਗੁਂਗੁਂ ਰੇਂਸਂ ਰੇਂਰੇਂ ਨੀਧੁ, ਨੀਨੀ ਧੁਪ ਧੁਧੁ ਮੰਗੁ, ਮੰਮੰ ਗੁਰੇ ਗੁਗੁ ਰੇਸ।
5. ਮੰਧੁ ਪਪ, ਮੰਧੁ ਨੀਧੁ ਮੰਧੁ ਪਪ, ਮੰਧੁ ਨੀਸਂ ਨੀਧੁ ਮੰਧੁ ਪਪ, ਮੰਧੁ ਨੀਸਂ ਰੇਂਗੁਂ ਰੇਂਸਂ ਨੀਧੁ ਮੰਧੁ ਪਪ ਮੰਧੁ ਮੰਗੁ ਰੇਗੁ ਰੇਸ, ਸਗੁ ਰੇਗੁ ਰੇਮੰ ਗੁਮੰ ਗਧੁ ਮੰਧੁ ਮੰਨੀ ਧੁਨੀ ਧੁਸਂ ਨੀਸਂ ਧੁਨੀ ਸਰੇਂ ਗੁਰੇਂ ਸਂਨੀ ਧੁਨੀ ਸਰੇਂ ਸਂਨੀ ਧੁਨੀ ਸਂਨੀ ਧੁਪ ਮੰਪ, ਗੁਮੰ ਧੁਨੀ ਸਂਨੀ, ਗੁਮੰ ਧੁਨੀ ਧੁਪ, ਗੁਮੰ ਧੁਮੰ ਗੁਰੇ ਗੁਗੁ ਰੇਸ।
6. ਰੇਗੁ ਰੇਸ ਨ਼ੀਸ ਰੇਸ, ਮੰਧੁ ਪਪ ਮੰਧੁ ਮੰਗੁ, ਰੇਂਗੁਂ ਰੇਂਸਂ ਨੀਸਂ ਰੇਂਸਂ, ਰੇਗੁ ਰੇਸ ਮੰਧੁ ਪਪ ਰੇਂਗੁਂ ਰੇਂਸਂ, ਧੁਧੁ ਨੀਸਂ ਧੁਨੀ ਸਂਨੀ, ਮੰਮੰ ਧੁਨੀ ਮੰਧੁ ਨੀਧੁ, ਗੁਗੁ ਮੰਧ ਗੁਮੰ ਧੁਮੰ, ਰੇਰੇ ਗੁਮੰ ਰੇਗੁ ਮੰਗੁ, ਸਸ ਰੇਗੁ ਸਰੇ ਗੁਰੇ, ਸਰੇ ਗੁਮੰ ਧੁਨੀ ਸਰੇਂ ਗੁਰੇਂ ਸਂਨੀ ਧੁਮੰ ਗੁਰੇ ਸਰੇ ਗੁਗੁ ਰੇਗੁ ਰੇਸ ਧ਼ਨ਼ੀ ਸਰੇ ਗੁਰੇ ਸ-।

ਸਰਗਮ—ਰਾਗ ਮੀਆਂ ਕੀ ਤੋੜੀ—ਦਰੁੱਤ ਏਕਤਾਲ

ਸਥਾਈ											
ਰੇ̲	ਗ̲	ਰੇ̲	ਸ	ਨ਼ੀ	ਸ	ਧ਼̲	ਨ਼ੀ	ਸ	ਰੇ̲	ਸ	ਸ
×		0		2		0		3		4	
ਗ̲	ਰੇ̲	ਗ̲	ਮ̍	ਪ	ਮ̍	ਧ̲	ਨੀ	ਧ̲	ਪ	ਮ̍	ਪ
×		0		2		0		3		4	
ਧ̲	ਨੀ	ਸਂ	ਨੀ	ਧ̲	ਪ	ਮ̍	ਗ̲	ਰੇ̲	ਗ̲	ਰੇ̲	ਸ
×		0		2		0		3		4	
ਅੰਤਰਾ											
ਗ̲	ਗ̲	ਮ̍	ਧ̲	ਮ̍	ਧ̲	ਸਂ	ਸਂ	ਨੀ	ਰੇਂ̲	ਸਂ	ਸਂ
×		0		2		0		3		4	
ਧ̲	ਨੀ	ਸਂ	ਰੇਂ̲	ਗ̲ਂ	ਰੇਂ̲	ਮ਼̍	ਗ̲ਂ	ਰੇਂ̲	ਗ̲ਂ	ਰੇਂ̲	ਸਂ
×		0		2		0		3		4	
ਸਂ	ਨੀ	ਧ̲	ਪ	ਮ̍	ਗ̲	ਰੇ̲	ਗ̲	ਮ̍	ਗ̲	ਰੇ̲	ਸ
×		0		2		0		3		4	

ਲੱਛਣ ਗੀਤ—ਰਾਗ ਮੀਆਂ ਕੀ ਤੋੜੀ—ਏਕਤਾਲ (ਮੱਧ ਲੈਅ)

ਸਥਾਈ : ਬਿਕਰਤ ਜਬ ਧਗਰਿ ਕਰਤ
ਮਨਿ ਤੀਵਰ ਸੁਰ ਸੰਗਤ
ਸੁਗਮ ਸਰਲ ਸੰਪੂਰਨ
ਗੁਨਿ ਟੋਡੀ ਕੋ ਵਰਣਤ

ਅੰਤਰਾ : ਧੈਵਤ ਜਹਾਂ ਅੰਸ਼ ਰਹਿਤ
ਰਿਗ ਸੁਰ ਤਹਾਂ ਸਹਚਰ ਮਤ
ਪੰਚਮ ਕੋਊ ਅਲਪ ਕਹਤ
'ਹਰਰੰਗ' ਕੋ ਮਤ ਅਭਿਮਤ ਬਿਕਰਤ

ਸਥਾਈ

[ਸ]ਰੇ	[ਰੇ]ਗੁ	ਰੇ	ਰੇ	ਸ	ਸ	[ਨੀ]ਧ਼ੁ	ਧ਼ੁ	ਨ਼ੀ	ਸ	ਰੇ	ਗੁ
ਬਿ	ਕ	ਰ	ਤ	ਜ	ਬ	ਧ	ਗ	ਰਿ	ਕ	ਰ	ਤ
×		0		2		0		3		4	
ਮੰ	ਪ	ਮੰਪ	ਧੁ	ਮੰ	ਗੁ	ਰੇ	ਗੁ	ਰੇ	-	ਸ	ਸ
ਮ	ਨਿ	ਤੀ਽	਽	ਵ	ਰ	ਸੁ	ਰ	ਸੰ	਽	ਗ	ਤ
×		0		2		0		3		4	
[ਸ]ਨ਼ੀ	ਸਰੇ	ਗੁ	ਗੁ	[ਧ]ਮੰ	ਮੰ	ਧੁ	-	ਧੁ	ਨੀ	ਧੁ	ਧੁ
ਸੁ	ਗ਽	ਮ	ਸ	ਰ	ਲ	ਸੰ	਽	ਪੂ	਽	ਰ	ਨ
×		0		2		0		3		4	
[ਪ]ਧੁ	ਨੀ	[ਨੀ]ਧੁ	ਨੀ	[ਧ]ਮੰ	ਧੁ	[ਗ]ਰੇ	ਗੁ	ਰੇ	ਰੇ	ਸ	ਸ
ਗੁ	ਨਿ	ਟੋ	਽	ਡੀ	਽	ਕੋ	਽	ਵ	ਰ	ਣ	ਤ
×		0		2		0		3		4	

ਅੰਤਰਾ

ਧਮੰ	ਗੁ	ਧਮੰ	ਮੰ	ਧੁ	ਧੁ	ਸਂਨੀ	-	ਸਂ	ਨੀ	ਸਂ	ਸਂ
ਪੈ	਽	ਵ	ਤ	ਜ	ਹਾਂ	ਅੰ	਽	ਸ਼	ਰ	ਹਿ	ਤ
×		0		2		0		3		4	
ਸਂਨੀ	ਨੀ	ਸਰੇਂ	ਗੁਂ	ਰੇਂ	ਸਂ	ਨੀ	ਨੀ	ਨੀਰੇਂ	ਨੀ	ਧੁ	ਪ
ਰਿ	ਗ	ਸੁ਼਽	ਰ	ਤ	ਹਾਂ	ਸ	ਹਿ	ਚ	ਰ	ਮ	ਤ
×		0		2		0		3		4	
ਧਮੰ	ਧੁ	ਨੀ	ਸਂ	ਨੀ	ਧੁ	ਧਮੰ	ਗੁ	ਰੇ	ਮੈਗੁ	ਰੇ	ਸ
ਪੰ	਽	ਚ	ਮ	ਕੋ	ਊ	ਅ	਽	ਲਪ	ਕ	ਹ	ਤ
×		0		2		0		3		4	
ਸਰੇਂ	ਰੇਂ	ਰੇਂ	ਮੈਗੁਂ	ਰੇਂ	ਸਂ	ਗਰੇ	ਰੇ	ਮੈਗੁ	ਰੇ	ਸ	ਸ
ਹ	ਰ	ਰੰ	ਗ	ਕੋ	਽	ਮ	ਤ	ਅ	ਭਿ	ਮ	ਤ
×		0		2		0		3		4	
ਸਰੇ	ਮੈਗੁ	ਰੇ	ਰੇ								
ਬਿ	ਕ	ਰ	ਤ								
×		0									

ਵਿਲੰਬਤ ਖਿਆਲ—ਰਾਗ ਮੀਆਂ ਕੀ ਤੋੜੀ—ਏਕਤਾਲ

ਸਥਾਈ : ਤੋਰੀ ਛਵੀ ਮੋ ਮਨ ਹੀ ਮਨ ਭਾਵੇ,
ਅਧਿਕ ਸੁਹਾਵੇ।

ਅੰਤਰਾ : ਸਾਤ ਸਖੀ ਮਿਲ ਦੇਤ ਮੁਬਾਰਕ
ਗਾਵੇ ਬਜਾਵੇ ਸੁੰਦਰ ਸੁਘਰ ਰਿਝਾਵੇ

ਸਥਾਈ							-ਧੁ	ਪ	ਪ	ਮੰ	ਪਧੁ
							ऽਤੋ	ਰੀ	ऽ	ऽ	ਛਵੀ
								3		4	
ਗੁ	ਗੁ	ਮੰ	ਧੁ	ਮੰਧੁ,ਨੀ	ਸਂ	ਨੀਧੁ	ਪ	ਗੁ	ਰੇ-ਗੁਰੇ	ਸ	ਸ
ਮੋ	ऽ	ਮ	ਨ	ਹੀऽ,ऽ	ऽ	ਮ ऽ	ਨ	ਭਾ	ऽऽऽऽ	ਵੇ	ऽ
×		0		2		0		3		4	
ਧੁ	ਨੀ,ਨੀਧੁ	ਸ	ਸਰੇ	ਸਰੇ	ਸਰੇਗੁ-	ਰੇ	ਸਧੁ				
ਅ	ਧਿ, ऽऽ	ਕ	ऽਸੁ	ਹਾऽ	ऽऽऽऽ	ਵੇ	ऽਤੋ				
×		0		2		0					
ਅੰਤਰਾ								ਮੰ	ਗੁਗੁ	ਮੰ	ਪ,ਮੰਧੁ
								ਸਾ	ऽऽ	ਤ	ऽ,ऽਸ
								3		4	
ਸਂ	ਸਂ	ਨੀਰੇਂ	ਸਂ	ਸਰੇਂਗੁਂ-	ਰੇਂਸਂ	ਨੀ,ਸਂਨੀ	ਧੁਪ	ਗੁਂ	ਰੇਂਸਂ	ਨੀਰੇਂ	ਸਂਸਂ
ਖੀ	ऽ	ਮਿऽ	ਲ	ਦੇऽऽऽ	ਤਮੁ	ਬਾ,ऽऽ	ਰਕ	ਗਾ	ਵੇਬ	ਜਾऽ	ਵੇऽ
×		0		2		0		3		4	
ਨੀ	ਧੁਧੁ	ਨੀਧੁ	ਪਪ	ਗੁ	ਮੰਧੁ	ਮੰਗੁਰੇਗੁ	ਰੇਸऽਧੁ				
ਸੁੰ	ਦਰ	ਸੁ ऽ	ਘਰ	ਰਿ	ऽऽ	ਝਾऽਵੇऽ	ऽऽऽਤੋ				
×		0		2		0					

ਵਿਲੰਬਤ ਖਿਆਲ—ਮੀਆਂ ਕੀ ਤੋੜੀ—ਏਕਤਾਲ

ਸਥਾਈ : ਲਾਗੀ ਲਗਨ ਹਰੀ ਚਰਨਣ ਕੀ,
ਬਿਸਰ ਗਈ ਸੁਧ ਸਬ ਮੈਂ ਤਨ ਕੀ।

ਅੰਤਰਾ : ਹਰੀ ਗੁਨ ਗਾਊਂ ਮੰਗਲ ਧਿਆਊਂ,
ਮਨ ਮੇਂ ਬਸੀ ਛਬ ਬਾਂਕੇ ਚਿਤਵਨ ਕੀ।

ਸਥਾਈ									ਸਰੁੇਗੁ	ਰੁੇਸ	ਧੁਨੀ	ਸਰੁੇ
									ਲਾऽऽ	ਗੀਲ	ਗਨ	ਹਰੀ
									3		4	
	ਗੁ	ਗੁ	ਮੰਰੁੇ	ਗੁ	ਰੁੇ	-	ਸ	-	ਸਰੁੇ	ਗੁਗੁ	ਮੰ	-
	ਚ	ਰ	ਨऽ	ਣ	ਕੀ	ऽ	ऽ	ऽ	ਬਿਸ	ਰਗ	ਈ	ऽ
	×		0		2		0		3		4	
	ਧੁ	ਨੀ	ਧੁ	ਪ	ਮੰ	ਗੁ	ਰੁੇਗੁ	ਰੁੇਸ				
	ਸੁ	ਧ	ਸ	ਬ	ਮੈਂ	ऽ	ਤਨ	ਕੀऽ				
	×		0		2		0					
ਅੰਤਰਾ									ਧੁਮੰ	ਧੁ	ਸੰ	ਸੰ
									ਹऽ	ਰੀ	ਗੁ	ਨ
									3		4	
	ਸੰ	-	ਸੰ	-	ਸਰੁੇਂ	ਗੁਰੁੇਂ	ਰੁੇਂਨੀ	ਧੁਪ	ਸੰਰੁੇਂਗੁੰ	ਰੁੇਂਸੰ	ਸੰ	ਨੀਧੁ
	ਗਾ	ऽ	ਊਂ	ऽ	ਮੰऽ	ਗਲ	ਧਿਆ	ਊਂऽ	ਮऽਨ	ਮੇਂਬ	ਸੀ	ਛਬ
	×		0		2		0		3		4	
	ਨੀਧੁ	ਪ	-	ਧੁਮੰ	ਗੁ	ਰੁੇ	ਸ	-				
	ਬਾਂऽ	ਕੇ	ऽ	ਚਿਤ	ਵ	ਨ	ਕੀ	ऽ				
	×		0		2		0					

ਦਰੁੱਤ ਖਿਆਲ—ਮੀਆਂ ਕੀ ਤੋੜੀ—ਤੀਨਤਾਲ

ਸਥਾਈ : ਦੁਰਗੇ ਭਵਾਨੀ ਜਗਤ ਜਨਨੀ,
ਤੂੰ ਸੰਕਟ ਹਰਨੀ, ਮਹਾਪਾਤਕ ਨਾਸ਼ਨੀ ਤਾਰਨੀ।

ਅੰਤਰਾ : ਗਲੇ ਸੋਹੇ ਰੁੰਡ ਮਾਲ, ਹਾਥ ਸੋਹੇ ਖੜਗ ਤ੍ਰਿਸ਼ੂਲ,
ਰੁਦਰ ਰੂਪ ਧਾਰਣ ਕੀਓ, ਦੁਸ਼ਟਨ ਸੰਹਾਰਨੀ ਤਾਰਨੀ।

ਸਥਾਈ

											ਸ	ਰੁੇ	ਗੁ	ਮ̍	ਧੁ
											ਦੁ	ਰ	ਗੇ	ऽ	ਭ
												4			
ਸਂ	-	-	ਨੀ	ਧੁ	ਪ	-	ਮ̍	ਗੁ	ਰੁੇ	ਸ	-	ਸ	ਸ	ਰੁੇ	ਗੁ
ਵਾ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ਨੀ	ऽ	ਜ	ਗ	ਤ	ਜ
×				2				0				3			
ਰੁੇ	ਰੁੇ	ਸ	ਸ	-	ਮ̍	ਗੁ	ਮ̍	ਗੁ	ਰੁੇ	ਸ	-	ਸ	ਰੁੇ	ਗੁ	ਮ̍
ਨ	ਨੀ	ਤੂੰ	ऽ	ऽ	ਸੰ	ਕ	ਟ	ਹ	ਰ	ਨੀ	ऽ	ਮ	ਹਾ	ऽ	ਪਾ
×				2				0				3			
ਧੁ	ਨੀ	ਨੀ	ਰੁੇਂ	ਗੁਂ	ਰੁੇਂ	ਸਂ	ਮ̍	ਗੁ	ਰੁੇ	ਸ					
ਤ	ਕ	ਨਾ	ऽ	ऽ	ਸ਼	ਨੀ	ਤਾ	ऽ	ਰ	ਨੀ					
×				2											

ਅੰਤਰਾ

								ਮ̍	ਗੁ	-	ਮ̍	-	ਧੁ	ਸਂ	-
								ਗ	ਲੇ	ऽ	ਸੋ	ऽ	ਹੇ	ਰੁੰ	ऽ
								0				3			
ਸਂ	ਸਂ	-	ਸਂ	ਸਂ	ਰੁੇਂ	ਗੁਂ	ਰੁੇਂ	-	ਸਂ	ਨੀ	ਸਂ	ਰੁੇਂ	ਨੀ	ਧੁ	ਧੁ
ਡ	ਮਾ	ऽ	ਲ	ਹਾ	ऽ	ਥ	ਸੋ	ऽ	ਹੇ	ਖ	ੜ	ਗ	ਤ੍ਰਿ	ਸ਼ੂ	ਲ
×				2				0				3			
ਧੁ	-	ਨੀ	ਸਂ	-	ਰੁੇਂ	ਗੁਂ	ਰੁੇਂ	ਗੁਂ	ਰੁੇਂ	ਸਂ	-	ਸਂ	-	ਨੀ	ਧੁ
ਰੁ	ऽ	ਦ੍ਰ	ਰੂ	ऽ	ਪ	ਧਾ	ਰ	ਨ	ਕੀ	ਓ	ऽ	ਦੁ	ऽ	ਸ਼ਟ	ਨ
×				2				0				3			
ਮ̍	ਗੁ	ਗੁਮ̍	ਧੁਮ̍	ਗੁ	ਰੁੇ	ਸ	ਮ̍	ਗੁ	ਰੁੇ	ਸ					
ਸੰ	ऽ	ਹਾऽ	ऽऽ	ਰ	ਨੀ	ऽ	ਤਾ	ऽ	ਰ	ਨੀ					
×				2				0							

ਦਰੁੱਤ ਖਿਆਲ—ਮੀਆਂ ਕੀ ਤੋੜੀ—ਤੀਨਤਾਲ

ਸਥਾਈ : ਸਾਜਨਵਾ ਮੋਰੇ ਘਰ ਆਏ
ਮੰਗਲ ਗਾਇ ਸਜਾਵੋ ਰੀ

ਅੰਤਰਾ : ਧੰਨ ਘੜੀ ਆਜ ਮਹੂਰਤ ਧੰਨ
ਗਜ ਮਨਿ ਚੌਕ ਪੁਰਾਵੋ ਰੀ
'ਰਾਮ ਰੰਗ' ਮਿਲ ਗਾਵੇ ਬਜਾਵੋ ਰੀ

ਸਥਾਈ

											ਸਰੇ	ਗੁਮੰ	ਗੁਰੇ	ਗੁਮੰ	ਧੁ
											ਸਾऽ	ऽऽ	ऽऽ	ਜऽ	ਨ
												4			
ਧੁ	-	-	ਧੁ	-	ਮੰ	ਪ	ਧੁ	ਮੰ	ਗੁ	ਗੁ,	ਰੇ	ਗੁ	ਰੇ	ਸ	ਰੇ
ਵਾ	ऽ	ऽ	ਮੋ	ऽ	ਰੇ	ਘ	ਰ	ਆ	ऽ	ਏ,	ਮੰ	ऽ	ਗ	ऽ	ਲ
×				2				0				3			
ਗੁ	ਮੰ	ਧੁ	ਨੀ	ਸੰਨੀ	ਧੁਮੰ	ਧੁਨੀ	ਸੰਨੀ	ਧੁਮੰ	ਗੁਰੇ	ਸ,					
ਗਾ	ऽ	ਏ	ਸ	ਜਾऽ	ऽऽ	ऽऽ	ऽऽ	ऽऽ	ਵੋऽ	ਰੀ,					
×				2				0							

ਅੰਤਰਾ

								ਮੰ	ਮੰ	ਗੁ	ਗੁ	ਮੰ	-	ਧੁ	ਧੁ
								ਧੰ	ਨ	ਘ	ੜੀ	ਆ	ऽ	ਜ	ਮ
								0				3			
ਸੰ	-	-	ਸੰ	ਸੰ	ਰੇਂ	ਸੰ	-	ਧੁ	ਧੁ	ਧੁ	ਧੁ	ਨੀ	-	ਸੰ	ਸੰ
ਹੂ	ऽ	ऽ	ਰ	ਤ	ਧ	ਨ	ऽ	ਗ	ਜ	ਮ	ਨਿ	ਚੌ	ऽ	ਕ	ਪੁ
×				2				0				3			
ਸਰੇਂ	ਗੁੰ	ਰੇਂ	ਸੰ	ਨੀ	(ਸੰ)	ਧੁ	-	ਧੁ	-	ਪ	ਮੰ	ਗੁ	ਰੇ	ਗੁ	ਮੰ
ਰਾऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ਵੇ	ਰੀ	ऽ	ਰਾ	ऽ	ਮ	ਰੰ	ऽ	ਗ	ਮਿ	ਲ
×				2				0				3			
ਗੁ	ਮੰ	ਧੁ	ਨੀ	ਸੰਨੀ	ਧੁਮੰ	ਧੁਨੀ	ਸੰਨੀ	ਧੁਮੰ	ਗੁਰੇ	ਸ,					
ਗਾ	ऽ	ਵੇ	ਬ	ਜਾऽ	ऽऽ	ऽऽ	ऽऽ	ऽऽ	ਵੋऽ	ਰੀ,					
×				2				0							

ਤਰਾਨਾ—ਰਾਗ ਮੀਆਂ ਕੀ ਤੋੜੀ—ਏਕਤਾਲ (ਮੱਧ ਲੈਅ)

ਸਥਾਈ : ਤੋਮ ਤਨਨ ਤੋਮ ਤਨਨ ਅਤ ਤਨ ਦੇਰੇ ਨਾ
ਅਤ ਤਨ ਦੇਰੇ ਨਾ ਦੀਮ ਦੀਮ ਦਾਰਾ ਦੀਮ ਦੀਮ ਤਨਨ
ਤਦਾਰੇ ਤਾਰੇ ਦਾਨੀ

ਅੰਤਰਾ : ਨਾ ਦਿਰ ਦਿਰ ਦਿਰ ਦੀਮ ਤੂੰ ਦਿਰ ਦਿਰ ਦਿਰ ਦੀਮ
ਤਦੀਮ ਦੀਮ ਤਨਨ ਨਾ ਤਾਰੇ ਨਾਰੇ ਨਾ
ਤਾਰੇ ਨਾ ਰੇ ਤਾਰੇ ਦਾਨੀ ਤਦਾਰੇ ਦਾਨੀ ਤਦਾਰੇ ਤਾਰੇ ਦਾਨੀ

ਸਥਾਈ

ਨੀ	ਸਂ	(ਨੀ)ਧ̲	ਨੀ	ਧ̲	ਪ	-	ਮਂ	ਗ̲	ਗ̲	ਮਂ	ਗ̲
ਤੋ	ऽ	ਮਤ	ਨ	ਨ	ਤੋ	ऽ	ਮਤ	ਨ	ਨ	ਅ	ਤ
×		0		2		0		3		4	
ਸ	ਰੇ̲	ਸ	ਰੇ̲	ਗ̲	-	ਮਂ	ਮਂ	ਪ	ਮਂ	ਪ	ਧ̲
ਤ	ਨ	ਦੇ	ਰੇ	ਨਾ	ऽ	ਅ	ਤ	ਤ	ਨ	ਦੇ	ਰੇ
×		0		2		0		3		4	
ਮਂ	ਗ̲	ਮਂ	-	ਧ̲	-ਧ̲	ਧ̲	-ਧ̲	ਮਂ	ਧ̲	ਨੀ	ਸਂਸਂ
ਨਾ	ऽ	ਦੀ	ऽ	ऽ	ऽਮ	ਦੀ	ऽਮ	ਦਾ	ਗਾ	ਦੀ	ऽਮ
×		0		2		0		3		4	
ਸਂ	-	ਸਂਰੇਂ	ਗਂ	ਗਂ	ਰੇਂ	ਨੀ	ਧ̲	ਨੀ	ਸਂ	ਰੇਂ	ਧ̲
ਦੀ	ऽ	ਮਤੁऽ	ਨ	ਨ	ਤ	ਦਾ	ਰੇ	ਤਾ	ਰੇ	ਦਾ	ਨੀ
×		0		2		0		3		4	

ਅੰਤਰਾ

(ਮਂ)ਗੁ	ਗੁਗੁ	ਮਂਮਂ	ਮਂਮਂ	ਧੁ	-ਧੁ	ਨੀ	ਨੀਨੀ	ਸਂਸਂ	ਸਂਸਂ	ਸਂ	-ਸਂ
ਨਾ	ਦਿਰ	ਦਿਰ	ਦਿਰ	ਦੀ	਽ਮ	ਤੂੰ	ਦਿਰ	ਦਿਰ	ਦਿਰ	ਦੀ	਽ਮ
×		0		2		0		3		4	
ਧੁ	ਨੀ	ਸਂ	(ਗ)ਰੇਂ	-	ਸਂਸਂ	ਨੀ	ਸਂ	ਰੇਂ	ਨੀ	ਧੁ	-
ਤ	ਦੀ	਽	ਮਦੀ	਽	਽ਮ	ਤ	ਨ	ਨ	ਨਾ	਽	਽
×		0		2		0		3		4	
ਪ	-	ਮਂ	ਪ	-	ਧੁ	ਮਂ	ਗੁ	ਮਂ	ਰੇ	ਗੁ	-
ਤਾ	਽	ਰੇ	ਨਾ	਽	ਰੇ	ਨਾ	਽	਽	਽	਽	਽
×		0		2		0		3		4	
(ਗ)ਰੇ	-	ਰੇ	(ਮਂ)ਗੁ	-	ਗੁ	(ਧ)ਮਂ	-	ਧੁ	ਨੀ	ਸਂ	ਸਂ
ਤਾ	਽	ਰੇ	ਨਾ	਽	ਰੇ	ਤਾ	਽	ਰੇ	ਦਾ	਽	ਨੀ
×		0		2		0		3		4	
ਧੁ	ਧੁ	ਨੀ	ਸਂ	ਰੇਂ	ਗੁਂ	ਰੇਂ	ਸਂ	ਨੀ	ਸਂ	ਰੇਂ	ਧੁ
ਤ	ਦਾ	ਰੇ	ਦਾ	ਨੀ	ਤ	ਦਾ	ਰੇਂ	ਤਾ	ਰੇ	ਦਾ	ਨੀ
×		0		2		0		3		4	

ਰਾਗ ਰਾਮਕਲੀ

ਭੈਰਵ ਸੀ ਹੈ ਰਾਮਕਲੀ ਬਰਜੇ ਮਨਿ ਆਰੋਹੀ।
ਔਡਵ ਸੰਪੂਰਨ ਕਹੀ, ਸੰਪੂਰਨ ਅਵਰੋਹੀ ॥

ਰਾਮਕਲੀ ਰਾਗ ਦਾ ਥਾਟ ਭੈਰਵ ਹੈ। ਇਸ ਵਿਚ ਰਿਖਬ ਅਤੇ ਧੈਵਤ ਸਵਰ ਕੋਮਲ, ਮੱਧਿਅਮ ਅਤੇ ਨਿਸ਼ਾਦ ਸਵਰਾਂ ਦੇ ਦੋਵੇਂ ਰੂਪ ਪ੍ਰਯੋਗ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਪੰਚਮ ਸੁਰ ਵਾਦੀ ਅਤੇ ਸੰਵਾਦੀ ਸੁਰ ਸ਼ੜਜ ਹੈ। ਅਧਿਕ ਲੋਗ ਇਸਦੀ ਜਾਤੀ ਸੰਪੂਰਣ ਸੰਪੂਰਣ ਮੰਨਦੇ ਹਨ। ਇਹ ਸਵੇਰ ਵੇਲੇ ਦਾ ਸੰਧੀਪ੍ਰਕਾਸ਼ ਰਾਗ ਹੈ।

ਇਹ ਰਾਗ ਸਾਧਾਰਣ ਪ੍ਰਕਿਰਤੀ ਦਾ ਹੈ ਜਿਸਦਾ ਸਵਰੂਪ ਭੈਰਵ ਨਾਲ ਮਿਲਦਾ ਜੁਲਦਾ ਹੈ। ਭੈਰਵ ਦਾ ਚਲਨ ਮੰਦਰ ਅਤੇ ਮੱਧ ਸਪਤਕਾਂ ਵਿਚ ਪਰੰਤੂ ਰਾਮਕਲੀ ਦਾ ਚਲਨ ਮੱਧ ਅਤੇ ਤਾਰ ਸਪਤਕਾਂ ਵਿਚ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਸੇ ਕਰਕੇ ਹੀ ਭੈਰਵ ਨਾਲੋਂ ਰਾਮਕਲੀ ਦੀ ਪ੍ਰਕਿਰਤੀ ਸਰਲ ਅਤੇ ਚੰਚਲ ਮੰਨੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ।

ਰਾਮਕਲੀ ਰਾਗ ਦੀ ਜਾਤੀ ਬਾਰੇ ਵਿਦਵਾਨ ਇਕ ਮੱਤ ਨਹੀਂ ਹਨ। ਪਹਿਲੇ ਮੱਤ ਅਨੁਸਾਰ ਆਰੋਹ ਵਿਚ ਮੱਧਮ ਤੇ ਨਿਸ਼ਾਦ ਵਰਜਿਤ ਕਰਕੇ ਇਸਦੀ ਜਾਤੀ ਔਡਵ ਸੰਪੂਰਨ ਕਹੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਦੂਸਰੇ ਵਿਚਾਰ ਅਨੁਸਾਰ ਰਾਮਕਲੀ ਸੰਪੂਰਣ ਹੈ ਪਰ ਇਸ ਵਿਚ ਮੱਧਿਅਮ ਤੇ ਨਿਸ਼ਾਦ ਸੁਰ ਦਾ ਸ਼ੁੱਧ ਰੂਪ ਹੀ ਪ੍ਰਯੋਗ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਹ ਪ੍ਰਕਾਰ ਭੈਰਵ ਨਾਲ ਮਿਲਦਾ ਜੁਲਦਾ ਹੈ ਪਰ ਮੱਧ ਅਤੇ ਤਾਰ ਸਪਤਕ ਦਾ ਚਲਨ ਇਸ ਨੂੰ ਭੈਰਵ ਨਾਲੋਂ ਵੱਖਰਾ ਕਰ ਦਿੰਦਾ ਹੈ। ਇਕ ਹੋਰ ਪ੍ਰਕਾਰ ਵਿਚ ਦੋਨੋਂ ਗੰਧਾਰ ਵੀ ਪ੍ਰਯੋਗ ਵਿਚ ਦੱਸੇ ਗਏ ਹਨ ਜੋ ਪ੍ਰਚਾਰ ਵਿਚ ਬਿਲਕੁਲ ਨਹੀਂ ਹੈ। ਰਾਮਕਲੀ ਦੇ ਪ੍ਰਚਲਿਤ ਪ੍ਰਕਾਰ ਵਿਚ ਮੱਧਮ ਅਤੇ ਨਿਸ਼ਾਦ ਸੁਰਾਂ ਦੇ ਦੋਨੋਂ ਰੂਪ ਪ੍ਰਯੋਗ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਇਸ ਵਿਚ ਤੀਬਰ ਮਧਿਅਮ ਅਤੇ ਕੋਮਲ ਨਿਸ਼ਾਦ ਸਵਰ 'ਮੰ ਪ ਧੁ ਨ਼ੀ ਧੁ ਪ' ਸਵਰ ਸਮੂਹ ਰਾਹੀਂ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਢੰਗ ਨਾਲ ਲਗਾਏ ਜਾਂਦੇ ਹਨ ਜੋ ਰਾਮਕਲੀ ਰਾਗ ਦੀ ਨਿੱਜੀ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ਤਾ ਹੈ।

ਰਾਮਕਲੀ ਰਾਗ ਵਿਚ ਵਾਦੀ ਸੰਵਾਦੀ ਸਵਰਾਂ ਬਾਰੇ ਵੀ ਮੱਤਭੇਦ ਹੈ। ਕੁਝ ਲੋਕ ਪੰਚਮ ਨੂੰ ਅਤੇ ਕੁਝ ਹੋਰ ਧੈਵਤ ਸਵਰ ਨੂੰ ਵਾਦੀ ਸਵਰ ਠਹਿਰਾਉਂਦੇ ਹਨ। ਦੋਵੇਂ ਮਧਿਅਮ ਤੇ ਦੋਵੇਂ ਨਿਸ਼ਾਦ ਹੋਣ ਕਰਕੇ ਪੰਚਮ ਨੂੰ ਵਾਦੀ ਸਵਰ ਮੰਨਣਾ ਉਚਿਤ ਹੋਵੇਗਾ। ਭਾਤਖੰਡੇ ਜੀ ਨੇ ਇਸਦੇ ਰਿਖਬ ਸਵਰ ਨੂੰ ਸੰਵਾਦੀ ਸੁਰ ਕਿਹਾ ਹੈ ਪਰੰਤੂ ਰਿਖਬ ਦੀ ਬਜਾਇ ਸ਼ੜਜ ਸਵਰ ਨੂੰ ਸੰਵਾਦੀ ਸਵਰ ਦਾ ਸਥਾਨ ਦੇਣਾ ਉਚਿਤ ਹੋਵੇਗਾ ਕਿਉਂਕਿ ਇਸ ਨਾਲ ਭੈਰਵ ਦੀ ਛਾਇਆ ਪੈਣ ਦਾ ਡਰ ਨਹੀਂ ਰਹੇਗਾ।

ਰਾਮਕਲੀ ਇਕ ਉਤਰਾਂਗ ਪ੍ਰਧਾਨ ਰਾਗ ਹੈ ਅਤੇ ਇਸਦਾ ਝੁਕਾਅ ਤਾਰ ਸਪਤਕ ਵਲ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਹੈ। ਇਸ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ 'ਨ਼ੀ ਸ, ਗ ਮ ਗ, ਪ ਧੁ ਪ, ਮੰ ਪ ਧੁ ਨੀ ਧੁ ਨੀ ਧੁ ਪ, ਗ ਮ ਗ ਰੇ ਰੇ ਸ' ਸਵਰਾਂ ਨਾਲ ਰਾਮਕਲੀ ਸਪਸ਼ਟ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਸ਼ੜਜ, ਮਧਿਅਮ ਅਤੇ ਪੰਚਮ ਸਵਰਾਂ ਨੂੰ ਪ੍ਰਬਲ ਰਖਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਭੈਰਵ ਵਰਗੀ ਮੀਂਡ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਇਸ ਰਾਗ ਵਿਚ ਵਰਜਿਤ ਹੈ। ਰਾਗ ਦੀਆਂ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ਤਾਵਾਂ ਹੇਠਲੇ ਪਦ ਤੋਂ ਸਪਸ਼ਟ ਹੋ ਜਾਂਦੀਆਂ ਹਨ :

ਗਾਤ ਰਾਮਕਲੀ ਪ੍ਰਾਤ ਗੁਨਿਜਨ।
ਮਰਿਦੁਲ ਰਿਸ਼ਭ ਧੈਵਤ ਸੰਪੂਰਨ॥
ਪਰਿ ਵਾਦੀ ਸੰਵਾਦੀ ਸੰਮਤ।
ਦਵੈ ਮਧਮ ਦਵੈ ਨਿਸ਼ਾਦ ਸੋਹਤ।
ਮੰ ਪ ਧੁ ਨੁੀ ਧੁ ਪ ਸੁਰ ਸਾਧਤ॥

ਅਰੋਹ — ਸ ਰੁੇ ਗ, ਮ ਪ, ਧੁ ਨੀ ਸਂ।
ਅਵਰੋਹ — ਸਂ ਨੀ ਧੁ ਪ, ਮੰ ਪ ਧੁ ਨੁੀ ਧੁ ਪ, ਮ ਗ, ਰੁੇ ਸ।
ਮੁਖ ਅੰਗ — ਧੁ ਪ, ਮੰ ਪ, ਧੁ ਨੁੀ ਧੁ ਪ ਗ, ਮ ਰੁੇ ਸ।

ਸਵਰ-ਵਿਸਤਾਰ

1. ਸ ਰੁੇ ਸ, ਨ਼ੀ ਸ, ਨ਼ੀ ਸ ਗ ਮ, ਸ ਗ ਮ ਗ, ਮ ਰੁੇ ਸ, ਸ ਨ਼ੀ ਧੁ ਨ਼ੀ ਸ, ਸ ਰੁੇ ਸ, ਗ ਮ ਰੁੇ ਸ, ਸ ਮ ਮ ਗ ਮ, ਗ ਮ ਰੁੇ ਗ ਮ ਰੁੇ ਰੁੇ ਸ, ਸ ਨ਼ੀ ਸ ਰੁੇ ਰੁੇ ਸ।
2. ਰੁੇ ਸ, ਧੁ਼ ਨੁ਼ੀ ਧੁ਼ ਪ਼, ਧੁ਼ ਨ਼ੀ ਸ, ਸ ਰੁੇ ਸ, ਗ ਮ ਰੁੇ ਸ, ਪ ਗ ਮ ਰੁੇ ਸ, ਸ ਗ ਮ ਪ, ਪ ਧੁ ਪ, ਮ ਪ ਗ ਮ ਗ, ਮ ਗ ਮ ਰੁੇ ਸ, ਸ ਧੁ ਧੁ ਪ ਮੰ ਪ, ਪ ਗ ਮ ਰੁੇ ਰੁੇ ਸ।
3. ਸ ਗ ਮ ਪ, ਧੁ ਧੁ ਪ, ਮੰ ਪ ਧੁ ਨੁੀ ਧੁ ਪ, ਧੁ ਧੁ ਪ, ਧੁ ਪ ਮੰ ਪ, ਸ ਗ ਮ ਧੁ ऽ ਪ, ਮੰ ਪ ਧੁ ਨੁੀ ਧੁ ਨੁੀ ਧੁ ਪ, ਧ ਪ ਮ ਪ ਮ ਗ, ਮ ਗ ਰੁੇ ਸ, ਨੁੀ ਧੁ ਮ ਪ, ਗ ਮ ਧੁ ਧੁ ਧ, ਮੰ ਪ, ਪ ਗ ਮ ਰੁੇ ਸ।
4. ਮੰ ਪ, ਗ ਮ ਪ, ਮੰ ਪ ਧੁ ਨੁੀ ਧੁ ਪ, ਧ ਮੰ ਪ, ਗ ਮ ਰੁੇ ਪ ਮ ਗ ਰੁੇ ਸ, ਸ ਗ ਮ ਧੁ ਨੀ ਸਂ ਨੀ ਧ ऽ ਪ ਧੁ ਨੁੀ ਧੁ ਪ ਮ, ਗ ਰੁੇ ਪ ਮ ਗ ਰੁੇ ਸ, ਧੁ਼ ਨੁ਼ੀ ਸ ਰੁੇ ਗ ਰੁੇ ਸ।
5. ਪ ਧੁ, ਮੰ ਪ ਧੁ, ਸ ਗ ਮ ਪ ਧੁ, ਮੰ ਪ ਧੁ ਨੁੀ ਧੁ ਪ, ਗ ਮ⌒ਧੁ ਨੀ ਸਂ, ਸਂ ਨੀ ਧੁ ਪ, ਮੰ ਪ ਧੁ ਨੁੀ ਧੁ ਪ, ਧ ਮੰ ਪ ਗ ਮ ਰੁੇ, ਪ ਮ ਗ ਰੁੇ ਸ।
6. ਗ ਮ ਧੁ ਨੀ ਸਂ, ਧੁ ਨੁੀ ਧੁ ਪ ਧੁ ਨੀ ਸਂ, ਸਂ ਰੁੇਂ ਸਂ, ਗਂ ਮਂ ਰੁੇਂ ਸਂ, ਰੁੇਂ ਪਂ ਮਂ ਗਂ ਰੁੇਂ ਸਂ, ਨੀ ਧੁ ਪ, ਮੰ ਪ ਧੁ ਨੁੀ ਧੁ ਪ, ਧ ਮੰ ਪ ਗ ਮ ਰੁੇ, ਪ ਮ ਗ ਰੁੇ ਸ।

ਤਾਨ-ਰੂਪ

1. ਸਰੁੇ ਸਸ, ਸਰੁੇ ਗਮ ਮਗ ਰੁੇਸ, ਗਮ ਰੁੇਸ ਨ਼ੀਸ ਰੁੇਸ, ਗਮ ਪਮ ਗਮ ਰੁੇਸ ਨ਼ੀਸ ਰੁੇਸ, ਸਰੁੇ ਗਮ ਪਧੁ ਮੰਪ ਗਮ ਰੁੇਸ ਨ਼ੀਸ ਰੁੇਸ, ਗਮ ਧੁਧੁ ਪਮੰ ਪਪ ਮਪ ਮਗ ਮਰੁੇ ਸऽ ਨ਼ੀਸ ਰੁੇਸ, ਸਗ ਮਪ ਗਮ ਪਧੁ ਨੀਨੀ ਧੁਪ ਮੰਪ, ਗਮ ਪਪ ਮੰਪ ਧੁਨੁੀ ਧੁਪ, ਮੰਪ ਗਮ ਪਮ ਗਮ ਰੁੇਸ ਨ਼ੀਸ ਰੁੇਸ।
2. ਮਗ ਮਗ ਰੁੇਸ, ਗਮ ਪਮ ਪਮ ਗਮ ਰੁੇਸ, ਗਮ ਧੁਪ ਧੁਪ ਮੰਪ ਧੁਪ ਮਗ ਮਗ ਰੁੇਸ, ਗਮ ਧੁਨੀ ਧੁਨੀ ਸਂਨੀ ਸਂਨੀ ਧੁਪ ਮੰਪ ਧੁਨੁੀ ਧੁਨੁੀ ਧੁਪ ਮਗ ਮਗ ਰੁੇਸ, ਸਰੁੇ ਗਮ ਪਧੁ ਨੀਸਂ ਰੁੇਂਗਂ ਮਂਗਂ ਮਂਗਂ ਰੁੇਂਸਂ ਨੀਧੁ ਪਧ ਨੁੀਧੁ ਨੁੀਧੁ ਪਮ, ਗਮ ਧੁਪ ਧੁਪ ਗਮ ਪਮ ਪਮ ਗਮ ਗਰੁੇ ਮਗ ਰੁੇਸ।
3. ਸਗ ਮਮ, ਗਮ ਪਪ, ਮਪ ਧੁਧੁ, ਮੰਪ ਧੁਨੁੀ ਧੁਨੁੀ ਧੁਪ, ਪਧੁ ਨੀਨੀ ਧੁਨੀ ਸਂਸਂ, ਧੁਨੀ ਸਂਰੁੇਂ ਸਂਨੀ ਸਂਰੁੇਂ ਸਂਨੀ, ਧੁਨੀ ਸਂਸਂ ਸਂਰੁੇਂ ਰੁੇਂਸਂ, ਨੀਨੀ ਸਂਨੀ ਧੁਧੁ ਨੀਧੁ ਪਪ ਧੁਪ ਮਮ ਪਧੁ ਨੁੀਨੁੀ ਧੁਪ ਮੰਪ ਗਮ ਗਗ ਮਗ ਰੁੇਸ ਨ਼ੀਸ।
4. ਸਰੁੇ ਸਗ ਰੁੇਸ, ਰੁੇਗ ਰੁੇਮ ਗਰੁੇ, ਗਮ ਗਪ ਮਪ, ਮੰਪ ਧੁਨੁੀ ਧੁਪ, ਧੁਨੀ ਧੁਸਂ ਨੀਧੁ, ਨੀਸਂ ਨੀਰੁੇਂ ਸਂਨੀ, ਸਂਰੁੇਂ ਸਂਗਂ ਰੁੇਂਸਂ, ਸਂਨੀ ਧੁਪ ਧੁਨੁੀ ਧੁਪ ਮੰਪ, ਗਮ ਪਮ ਗਰੁੇ ਸऽ, ਗਗ ਰੁੇਗ ਗਰੁੇ ਗਗ ਰੁੇਸ ਨ਼ੀਸ, ਨੀਨੀ ਧੁਨੀ ਨੀਧੁ ਪਪ ਮੰਪ ਧੁਪ, ਗਂਗਂ ਰੁੇਂਗਂ ਗਂਰੁੇਂ ਗਂਗਂ ਰੁੇਂਸਂ ਨੀਸਂ, ਸਂਨੀ ਧੁਪ ਮੰਪ ਧੁਨੁੀ ਧੁਪ, ਗਮ

ਪਮ ਗਰੁ ਸऽ।

5. ਸਰੁ ਗਮ ਗਰੁ, ਸਰੁ ਗਮ ਪਮ ਗਰੁ, ਸਰੁ ਗਮ ਪਧੁ ਪਮ ਗਰੁ, ਸਰੁ ਗਮ ਪਧੁ ਨੁੀਧੁ ਪਮ ਗਰੁ, ਸਰੁ ਗਮ ਪਧੁ ਨੀਸਂ ਨੀਧੁ ਪਮਂ ਪਧੁ ਨੁੀਧੁ ਪਮ ਗਰੁ, ਸਰੁ ਗਮ ਪਧੁ ਨੀਸਂ ਰੁੇਂਗਂ ਮਂਗਂ ਰੁੇਸਂ ਨੀਧੁ ਪਧੁ ਨੁੀਧੁ ਪਮਂ ਪਧੁ ਨੁੀਧੁ ਪਮਂ ਪਧੁ ਪਮ ਗਮ ਪਮ ਗਰੁ ਗਮ ਪਮ ਗਰੁ ਸऽ।

ਸਰਗਮ—ਰਾਗ ਰਾਮਕਲੀ—ਤੀਨਤਾਲ

ਸਥਾਈ								ਸ	ਸ	ਗ	ਮ	ਪ	ऽ	ਗ	ਮ
								0				3			
ਧ਼	ऽ	ਮੰ	ਪ	ਗ	ਮ	ਗ	ऽ	ਨ਼ੀ	ਸ	ਗ	ਮ	ਪ	ਧ਼	ਨੀ	ਸਂ
×				2				0				3			
ਨੀ	ਧ਼	ਪ	ਮ	ਗ	ਮ	ਧ਼	ਪ								
×				2											
ਅੰਤਰਾ								ਮ	ਮ	ਪ	ਧ਼	ਨੀ	ਨੀ	ਸਂ	ਸਂ
								0				3			
ਸਂ	ਰੇਂ	ਨੀ	ਸਂ	ਧ਼	ਨ਼ੀ	ਧ਼	ਪ	ਮੰ	ਪ	ਧ਼	ਨ਼ੀ	ਧ਼	ਨ਼ੀ	ਧ਼	ਪ
×				2				0				3			
ਗ	ਮ	ਪ	ਮ	ਗ	ਮ	ਰੇ਼	ਸ								
×				2											

ਲੱਛਣ ਗੀਤ—ਰਾਗ ਰਾਮਕਲੀ—ਤੀਨਤਾਲ

ਸਥਾਈ : ਸਬ ਮਿਲ ਰਾਮਕਲੀ ਕੋ ਗਾਵਤ,
ਰਿ ਧ ਕੋਮਲ ਅਰੁ ਮਨੀ ਦੋਊ ਲਾਗਤ।

ਅੰਤਰਾ : ਪੰਚਮ ਵਾਦੀ ਸ਼ੜਜ ਸੰਵਾਦੀ,
ਪ੍ਰਥਮ ਪ੍ਰਹਰ ਪ੍ਰਾਤ ਮੇਂ ਗਾਵਤ।

ਸਥਾਈ								ਸ	ਮ	ਮ	ਪ	ਮੰ	ਪ	ਧੁ	ਨੀ
								ਸ	ਬ	ਮਿ	ਲ	ਰਾ	ऽ	ਮ	ਕ
								0				3			
ਧੁ	-	ਪ	ਮ	ਗ	ਮ	ਰੇ	ਸੰ	ਸ	ਗ	ਮ	ਪ	ਗ	ਮ	ਪ	ਧੁ
ਲੀ	ऽ	ਕੋ	ऽ	ਗਾ	ऽ	ਵ	ਤ	ਰਿ	ਧ	ਕੋ	ऽ	ਮ	ਲ	ਅ	ਰੁ
×				2				0				3			
ਸੰ	ਨੀ	ਧੁ	ਪ	ਗ	ਮ	ਧੁ	ਪ								
ਮ	ਨੀ	ਦੋ	ਊ	ਲਾ	ऽ	ਗ	ਤ								
×				2											
ਅੰਤਰਾ								ਪ	ਪ	ਪ	ਧੁ	ਨੀ	ਨੀ	ਸੰ	ਸੰ
								ਪੰ	ऽ	ਚ	ਮ	ਵਾ	ऽ	ਦੀ	ऽ
								0				3			
ਧੁ	ਨੀ	ਸੰ	ਰੇਂ	ਸੰ	ਨੀ	ਧੁ	ਪ	ਮੰ	ਪ	ਧੁ	ਨੀ	ਧੁ	ਨੀ	ਧੁ	ਪ
ਸ਼	ਡ	ਜ	ਸੰ	ਵਾ	ऽ	ਦੀ	ऽ	ਪ੍ਰ	ਥ	ਮ	ਪ੍ਰ	ਹ	ਰ	ਪ੍ਰਾ	ऽ
×				2				0				3			
ਗ	ਮ	ਪ	ਮ	ਗ	ਮ	ਰੇ	ਸ								
ਤ	ऽ	ਮੈਂ	ऽ	ਗਾ	ऽ	ਵ	ਤ								
×				2											

ਵਿਲੰਬਤ ਖਿਆਲ—ਰਾਗ ਰਾਮਕਲੀ—ਇਕਤਾਲ

ਸਥਾਈ : ਸੁਮਿਰਨ ਕਰ ਮਨ ਰਾਮ ਨਾਮ ਕੋ,
ਜਾ ਸੇ ਕਟੇ ਭਵ ਪਾਰ ਸਭਨ ਕੋ।

ਅੰਤਰਾ : ਰਾਮ ਨਾਮ ਜਗ ਸਾਰ ਜਗਤ ਕੋ,
ਛੋਡ ਜਗਤ ਸਬ ਆਵੇ ਸ਼ਰਨ ਕੋ।

ਸਥਾਈ								ਧੁਨੀ	ਧੁਪ	ਮੰਪ	ਗਮ
								ਸੁਮਿ	ਰਨ	ਕਰ	ਮਨ
								3		4	
ਸਂਧੁ	-	ਪ	ਪ	ਮਗ	ਮ	ਰੇ	ਸ	ਸ	ਮਗ	ਪਪ	ਗਮ
ਗ	ऽ	ਮ	ਨਾ	ऽ	ਮ	ਕੋ	ऽ	ਜਾ	ਸੇਕ	ਟੇऽ	ਭਵ
×		0		2		0		3		4	
ਧੁਨੀ	ਸਂ	ਸਂਧੁ	ਧੁਨੀ	ਧੁ	ਪ	ਮਗ	ਰੇਸ				
ਪਾऽ	ਰ	ਸ	ਭऽ	ਨ	ऽ	ਕੋऽ	ऽऽ				
×		0		2		0					
ਅੰਤਰਾ								ਗਮ	ਧੁਨੀ	ਸਂਸਂ	ਸਂਸਂ
								ਰਾऽ	ਮਨਾ	ऽਮ	ਜਗ
								3		4	
ਸਂ	ਰੇਂ	ਰੇਂਗਂ	ਰੇਂ	ਸਂ	ਨੀ	ਧੁ	ਪ	ਗਂਮਂ	ਰੇਂਸਂ	ਧੁਨੀ	ਧੁਪ
ਸਾ	ऽ	ਰ	ਜ	ਗ	ਤ	ਕੋ	ऽ	ਛੋऽ	ਡਜ	ਗਤ	ਸਬ
×		0		2		0		3		4	
ਮਗ	-	ਗ	ਮ	ਮਰੇ	ਰੇ	ਸ	-				
ਆ	ऽ	ਵੇ	ਸ਼	ਰ	ਨ	ਕੋ	ऽ				
×		0		2		0					

ਵਿਲੰਬਤ ਖਿਆਲ—ਰਾਗ ਰਾਮਕਲੀ—ਇਕਤਾਲ

ਸਥਾਈ : ਏ ਪ੍ਰੀਤ ਲਗਾ ਬਿਸਰ ਗਏ ਬਾਲਮਵਾ।

ਅੰਤਰਾ : ਜਬ ਤੇ ਪੀ ਗਏ ਅਨਤ ਦੇਸਵਾ, ਨਾ ਲੀਨੀ ਖ਼ਬਰੀਆ।

ਸਥਾਈ											
								ਗਮਪਧੁਨੀਸਂ,ਸਂ	ਸਾਂ,ਧੁਪ	ਮੰਪ	ਗਮਗਮਪਪਮ
								ਏ ऽऽऽऽऽ,ਪ੍ਰੀ	ऽ, ਤ ऽ	ऽऽ	ऽऽऽऽऽਲऽ
								3		4	
ਪ	-	ਮਗਮਧੁ	-	ਪ	-	ਮੰਪ	ਧੁਨੀ	ਧੁਪ	-	ਮੰਪ	ਮੰਪਮੰਪਧੁਧੁਪ
ਗਾ	ऽ	ऽऽऽऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ਬਿਸ	ऽऽ	ਰऽ	ऽ	ऽऽ	ऽऽऽऽऽਗਾऽ
×		0		2		0		3		4	
ਮ	ਗਾਪ	ਰੇਂ	ਸਧੁ,-	ਪਧੁ	ਮੰਪ	ਗਮਗਮਪਪਮ	ਗਰੇ-ਸ				
ਏ	ऽ	ऽ	ਬਾऽ,ऽ	ऽऽ	ऽऽ	ਲऽऽऽऽਮऽ	ਵਾऽऽऽ				
×		0		2		0					

				ਗਮ ਧ਼	ਪਸਂ ਸਰੇਂ
				ਜਬ ਤੇ	ਪੀ ऽਗ
				3	4

ਅੰਤਰਾ

ਸਂ -	ਸਂਸਂ ਰੇਂਗਂ-	ਰੇਂ ਸਂ	ਰੇਂਰੇਂਸਂਨੀਸਂ- -,ਨੀਸਂਰੇਂਸਂ	ਧ਼ ਧ਼	ਪ -
ਏ ऽ	ਅਨ ਤऽऽ	ऽ ऽ	ਦੇऽऽऽऽऽ ऽ,ऽऽਸऽ	ਵਾ ऽ	ऽ ऽ
×	0	2	0	3	4
ਮਂਪ ਧ਼ਨ਼ੀ	ਧ਼ਪ ਪ	ਮਂਪ ਮਂਪ	ਗਾਮਗਾਮਪਪਮ ਰੇਸ		
ਨਾऽ ऽऽ	ਲੀऽ ਨੀ	ऽ ਖ਼ਬ	ऽऽऽऽऽਰੀऽ ਆऽ		

ਦਰੁੱਤ ਖਿਆਲ—ਰਾਗ ਰਾਮਕਲੀ—ਤਾਲ ਇਕਤਾਲ

ਸਥਾਈ : ਮੈਂਡਾ ਦਿਲ ਲਗਾ ਤੈਂਡੇ
ਰੇ ਨਾਲ ਵੇ ਸਜਨ ਯਾਰ।

ਅੰਤਰਾ : ਸੋਹਣੀ ਸੂਰਤ ਤੈਂਡੀ ਵੀ ਸੋਹਣਾ,
'ਮਨਰੰਗ' ਬਰ-ਚਸ਼ਮੇ ਖ਼ੁਮਾਰ।

ਸਥਾਈ

											ਸਨ੍ਹੀਸ
											ਮੈਂऽ
ਮ	ਗਮ	ਪ	ਪ	ਮਪ	ਨੀਧ਼	-	ਧਨ਼ੀ	ਧ਼	ਪ	-	ਮਗ
ਡਾ	ऽऽ	ਦਿ	ਲ	ਲ	ਗਾ	ऽ	ਤੈਂ	ਡੇ	ਰੇ	ऽ	ਨਾऽ
×		0		2		0		3		4	
ਮਰੇ	ਗ	ਮ	ਪ	ਗਮ	-	ਗ	ਗਮ(ਮ)	ਰੇ	-	ਸ	ਸਨ੍ਹੀਸ
ਲ	ਸ	ਜ	ਨ	ਯਾ	ऽ	ऽ	ऽऽ	ऽ	ऽ	ਰ	ਮੈਂऽ
×		0		2		0		3		4	

ਅੰਤਰਾ

ਮ	ਪ	-	ਮਪ	ਨੀਧ਼	-	-	ਨੀ	ਸਂ	-	-	ਨੀਧ਼
ਸੋ	ਹ	ऽ	ਣੀ	ਸੂ	ऽ	ऽ	ਰ	ਤ	ऽ	ऽ	ਤੈਂ
×		0		2		0		3		4	
-	ਨੀ	ਸਂ	ਸਂ	ਸਰੇਂ	-	ਸਂ	ਨੀ	ਨੀਸਂ	ਧ਼	-	ਪਧ਼
ऽ	ਡੀ	ऽ	ਵੀ	ਸੋ	ऽ	ऽ	ऽ	ਹ	ਣਾ	ऽ	ਮ
×		0		2		0		3		4	
ਧਨ਼ੀ	ਧ਼	ਪ	ਮੰਪ	ਪ	ਪ	ਮੰਪ	ਨੀਧ਼	-	ਸਨੀਨੀ	ਸਂ	-ਸਂ
ਨ	ਰੰ	ਗ	ऽऽ	ਬ	ਰ	ऽऽ	ਚ	ऽ	ਸ਼ਮੇ	ऽ	ऽਖ਼ੁ
×		0		2		0		3		4	
ਰੇਂ	-	ਸਂ	ਨੀ	ਸਂ	ਧ਼	-	ਧਨ਼ੀ	ਧ਼	-	ਪ	ਮਪ
ਮਾ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ਰ	ਮੈਂ
×		0		2		0		3		4	

ਦਰੁੱਤ ਖਿਆਲ—ਰਾਗ ਰਾਮਕਲੀ—ਤੀਨਤਾਲ

ਸਥਾਈ : ਪਚਰੰਗ ਚੁਨਰੀ ਮੋਰੀ ਭੀਨੀ ਸਾਰੀ
ਬਰਜ਼ੋਰੀ ਕੀਨਹੀਂ ਲੰਗਰ ਢੀਠ ਕਨ੍ਹੀਆ
ਮੈਂ ਕਾਸੇ ਕਹੂੰ ਮੈਂ ਤੋ ਲਾਜ ਲਜਾਊਂ ।

ਅੰਤਰਾ : ਭਰੀ ਗਗਰੀ ਡਾਰ ਦੀਨੀ
ਉਚਕ ਕਾਂਕਰੀਆ ਮਾਰੀ, ਅਬ ਕੈਸੇ ਘਰ ਜਾਊਂ ।

ਸਥਾਈ

							[ਨੀ]ਧੁ	ਨੀ	ਧੁ	ਪ	ਧੁ	[ਪ]ਮੰ	ਪ	[ਪ]ਗ	ਮ
							ਪ	ਚ	ਰੰ	ਗ	ਚੁ	ਨ	ਰੀ	ਮੋ	ਰੀ
								0				3			
[ਨੀ]ਧੁ	-	[ਨੀ]ਧੁ	[ਸ]ਨੀ	ਸਂ	[ਨੀ]ਧੁ	ਪ	[ਮ]ਪ	[ਪ]ਗ	ਮ	[ਗ]ਰੇ	ਸ	[ਸ]ਨੀਨੀ	ਸ	ਗ	ਮ
ਭੀ	ऽ	ਨੀ	ਸਾ	ऽ	ਰੀ	ऽ	ਬ	ਰ	ਜ਼ੋ	ਰੀ	ਕੀ	ਨਹੀਂ	ਲੰ	ਗ	ਰ
×				2				0				3			
ਪ	-	ਪ	ਧੁ	ਨੀਨੀ	ਸਂ	[ਰੇ]ਸਂ	[ਨੀ]ਧੁ	-	ਪ	-	[ਸ]ਨੀ	ਸ	ਗ	ਮ	ਪ
ਢੀ	ऽ	ਠ	ਕ	ਨ੍ਹੀ	ऽ	ऽ	ਆ	ऽ	ਮੈਂ	ऽ	ਕਾ	ਸੇ	ਕ	ਹੂੰ	ਮੈਂ
×				2				0				3			
[ਨੀ]ਧੁ	ਨੀ	-ਸਂ	ਨੀ	ਧੁ	-	ਪ,									
ਤੋ	ਲਾ	ऽਜ	ਲ	ਜਾ	ऽ	ਊਂ,									
×				2											

ਅੰਤਰਾ

							[ਮ]ਪ	ਪ	[ਨੀ]ਧੁ	[ਨੀ]ਧੁ	ਨੀ	ਸਂ	-	ਸਂ	ਰੇਂ
							ਭ	ਰੀ	ਗ	ਗ	ਰੀ	ਡਾ	ऽ	ਰ	ਦੀ
								0				3			
ਸਂ	[ਸ]ਨੀ	ਸਂ	ਸਂ	[ਨੀ]ਧੁ	-	ਨੀ	ਸਂ	ਰੇਂ	ਸ	[ਸ]ਨੀ	ਸਂ	[ਨੀ]ਧੁ	[ਪ]ਗ	ਮ	[ਨੀ]ਧੁ
ਨੀ	ਉ	ਚ	ਕ	ਕਾਂ	ऽ	ਕ	ਰੀ	ਆ	ऽ	ਮਾ	ऽ	ਰੀ	ਅ	ਬ	ਕੈ
×				2				0				3			
ਨੀ	ਸਂ	ਰੇਂ	ਸਂ	ਨੀ	ਧੁ	ਪ,									
ਸੇ	ਘ	ਰ	ਜਾ	ऽ	ਊਂ	ऽ,									
×				2											

ਤਰਾਨਾ—ਰਾਗ ਰਾਮਕਲੀ—ਤੀਨਤਾਲ

ਸਥਾਈ : ਨਾ ਦਿਰ ਦਿਰ ਤਨ ਤੂੰ ਦਿਰ ਦਿਰ ਦੀਮ ਦੀਮ ਤਦੀਮ
ਦ੍ਰੀਆ ਨਾਰੇ ਤੋਮਤਨ, ਓਦਾਨੀ ਓਦਾਨੀ ਤਦਾਨੀ ਤਦਾਨੀ
ਦੀਮ ਤਨੋਮ ਤਾਦ੍ਰਾਨੀ।

ਅੰਤਰਾ : ਧਿਤਲਾਂਗ ਧਿਤਲਾਂਗ ਦਿਰ ਦਿਰ ਤੋਮ ਤਨਨਨਨਨ
ਨਾ ਦਿਰ ਦਿਰ ਦਿਰ ਤੋਮਤਨ ਤੁਮ ਦਿਰ ਦਿਰ ਦਿਰ ਦੀਮਤਨ
ਦਿਰ ਤਨ ਦਿਰ ਤਨ ਦਿਰ ਦਿਰ ਦਿਰ ਦਿਰ ਦਿਰ ਦਿਰ ਦੀਮ ਤਨ
ਯਾਰੇ ਨਾਰੇ ਯਲੀ ਯਲਾਲੇ ਯਲੀਅਲ ਯਲੀਅਲ
ਯਲੀ ਯਲਾਲੇ ਤਾਦ੍ਰਾਨੀ॥

ਸਥਾਈ			
		ਧੁਨੀ ਨੀਧੁ ਧੁ ਪ	ਪਮੰ, ਮੰਪ ਪਗ ਗਮ
		ਨਾ ਦਿਰ ਦਿਰ ਤ	ਨ, ਤੂੰ ਦਿਰ ਦਿਰ
		0	3
ਪ - -, ਨੀਧੁ	ਨੀ ਧੁ ਪ -	ਪਮੰ ਗ ਮਪ ਗਮਮ	ਗਰੇ - ਸ ਸ,
ਦੀ ਽ ਮ, ਦੀ	਽ ਮਤ ਦੀ ਤਮ੍	ਦ੍ਰੀ ਆ ਨਾ਽ ਰੇ਽	ਤੋ ਽ ਮਤ ਨ,
×	2	0	3
ਸਨੀ ਸ ਸ ਸਮ	ਮਗ ਮ ਮੰਪ ਪ	ਪ ਨੀਧੁ ਨੀਧੁ ਨੀਧੁ	ਸੰਨੀ ਸਂ ਰੇਂ ਸੰਨੀ
ਓ ਦਾ ਨੀ ਓ	ਦਾ ਨੀ ਤ ਦਾ	ਨੀ ਤ ਦਾ ਨੀ	ਦੀ ਽ ਽ ਮਤ
×	2	0	3
ਧੁਨੀ - ਧੁ ਮੰਪ	ਗਮ ਗਰੇ - ਸ		
ਨੋ ਽ ਮ ਤਾ	਽ ਦ੍ਰਾ ਽ ਨੀ		
×	2		

ਅੰਤਰਾ

		ਮੰਪ ਪ ਪ ਮੰਪ	ਨੀਧੁ ਧੁ ਨੀ ਨੀ
		ਧਿ ਤਲਾਂ ਗ੍ ਧਿ	ਤਲਾਂ ਗ੍ ਦਿਰ ਦਿਰ
		0	3
ਸਂ - ਸਂ ਸਂ	ਸਂਨੀ ਸਂ ਸਂ ਸਂ	ਗਂਰੇਂ ਰੇਂ ਰੇਂ ਰੇਂ	ਗਂਰੇਂ - ਸਂ ਸਂ,
ਤੋ ऽ ਮਤ ਨ	ਨ ਨ ਨ ਨ	ਨਾ ਦਿਰ ਦਿਰ ਦਿਰ	ਤੋ ऽ ਮਤ ਨ,
×	2	0	3
ਸਂਨੀ ਨੀ ਸਂ ਰੇਂਸਂ	ਨੀਧੁ - ਪ ਪ	ਮੰਪ ਪ ਮੰ, ਪ	ਨੀਧੁ ਧੁ, ਨੀ ਨੀ
ਤੂੰ ਦਿਰ ਦਿਰ ਦਿਰ	ਦੀ ऽ ਮਤ ਨ	ਦਿਰ ਤ ਨ, ਦਿਰ	ਤ ਨ, ਦਿਰ ਦਿਰ
×	2	0	3
ਸਂ ਸਂ ਰੇਂ ਸਂ	ਨੀਧੁ - ਪ ਪ	ਨੀਸ - ਨੀਸ, ਪ	ਮੰ ਪ ਨੀਧੁ ਨੀਧੁ
ਦਿਰ ਦਿਰ ਦਿਰ ਦਿਰ	ਦੀ ऽ ਮਤ ਨ	ਯਾ ऽ ਰੇ, ਨਾ	ऽ ਰੇ ਯ ਲੀ
×	2	0	3
ਸਂਨੀ ਸਂ ਰੇਂ ਸਂ	ਨ਼ੀਧ਼ੁ ਨ਼ੀਧ਼ੁ ਸ ਨ਼ੀ	ਰੇ ਸ ਮ ਗ	ਮੰਪ ਮੰ ਧੁ ਪ
ਯ ਲਾ ऽ ਲੇ	ਯ ਲੀ ਅ ਲ	ਯ ਲੀ ਅ ਲ	ਯ ਲੀ ਯ ਲਾ
×	2	0	3
ਮੰਪ ਪਗਮ ਪ, ਮੰਪ	ਗਮ ਗਰੇ ਰੇ ਸ		
ऽ ਲੇऽ ऽ, ਤਾ	ऽ ਦੂ ऽ ਨੀ		
×	2		

ਨਿਰਧਾਰਿਤ ਰਾਗ ਵਿਚ ਗੁਰਬਾਣੀ ਸ਼ਬਦ

ਮਹਲਾ ੫—ਰਾਗ ਰਾਮਕਲੀ—ਤੀਨਤਾਲ

ਸਥਾਈ : ਭਲੋ ਭਲੋ ਰੇ ਕੀਰਤਨੀਆ ॥
ਰਾਮ ਰਮਾ ਰਾਮਾ ਗੁਨ ਗਾਉ ॥ ਛੋਡਿ ਮਾਇਆ ਕੇ ਧੰਧ ਸੁਆਉ ॥

ਅੰਤਰਾ : ਓਅੰਕਾਰਿ ਏਕ ਧੁਨਿ ਏਕੈ ਏਕੈ ਰਾਗੁ ਅਲਾਪੈ ॥
ਏਕਾ ਦੇਸੀ ਏਕੁ ਦਿਖਾਵੈ ਏਕੋ ਰਹਿਆ ਬਿਆਪੈ ॥
ਏਕਾ ਸੁਰਤਿ ਏਕਾ ਹੀ ਸੇਵਾ ਏਕੋ ਗੁਰ ਤੇ ਜਾਪੈ ॥*

ਸਥਾਈ						ਪ	ਪ	ਮੰਪ	ਧੁਨ਼ੀ	ਧੁਪ	ਮੰਪ	(ਪ)	ਪ	ਗ	ਮ
						ਭ	ਲੋ	ਭS	ਲੋS	ਰੇS	SS	ਕੀ	ਰ	ਤ	ਨੀ
								0				3			
ਧੁ	-	-	-	ਪ	-	-	-	ਗ	-	ਗ	ਰੇ	ਗ	ਮ	ਪ	-
ਆ	S	S	S	S	S	S	S	ਰਾ	S	ਮ	ਰ	ਮਾ	S	S	S
×				2				0				3			
ਮ	ਗ	ਗ	ਮ	ਰੇ	-	ਸ	-	ਨ਼ੀ	ਸ	ਗ	ਮ	ਪ	-	ਗ	ਮ
ਰਾ	ਮਾ	ਗੁ	ਨ	ਗਾ	S	ਉ	S	ਛੋ	S	ਡਿ	ਮਾ	ਇਆ	S	ਕੇ	S
×				2				0				3			
ਧੁ	ਨੀ	ਸਂ	ਨ਼ੀਧੁ	ਧੁ	ਪ										
ਧੰ	S	ਧ	ਸੁS	ਆ	ਉ										
×				2											

ਅੰਤਰਾ			
		ਗ ਮ ਧ੍ ਨੀ	ਸਂ - ਸਂ -
		ਓ ऽ ਅੰ ऽ	ਕਾ ऽ ਹਿ ऽ
		0	3
ਸਂ ਸਂ ਸਂ ਸਂ	ਰੇਂ - ਸਂ -	ਨੀ ਸਂ ਗਂ ਮਂ	ਰੇਂ - ਸਂ ਸਂ
ਏ ਕ ਧੁ ਨਿ	ਏ ऽ ਕੈ ऽ	ਏ ऽ ਕੈ ऽ	ਗਾ ऽ ਗੁ ਅ
×	2	0	3
ਸਂ - ਸਰੇਂ ਨੀਸਂ	ਧ੍ - ਪ -	ਗ ਮ ਧ੍ ਨੀ	ਸਂ - ਸਂ -
ਲਾ ऽ ऽऽ ऽऽ	ਪੈ ऽ ऽ ऽ	ਏ ऽ ਕਾ ऽ	ਦੇ ऽ ਸੀ ऽ
×	2	0	3
ਸਂ - ਸਂ ਸਂ	ਰੇਂ - ਸਂ -	ਨੀ ਸਂ ਗਂ ਮਂ	ਰੇਂ ਰੇਂ ਸਂ ਸਂ
ਏ ऽ ਕੁ ਦਿ	ਖਾ ऽ ਵੈ ऽ	ਏ ऽ ਕੋ ऽ	ਰ ਹਿ ਆ ਬਿ
×	2	0	3
ਸਂ - ਸਰੇਂ ਨੀਸਂ	ਧ੍ - ਪ -	ਮਂ ਪ ਧ੍ ਨੀ੍	ਧ੍ ਧ੍ ਪ ਪ
ਆ ऽ ऽऽ ऽऽ	ਪੈ ऽ ऽ ऽ	ਏ ऽ ਕਾ ऽ	ਸੁ ਰ ਤਿ ऽ
×	2	0	3
ਗ - ਗ ਮ	ਰੇ - ਸ -	ਗ ਮ ਧ੍ ਨੀ	ਸਂ ਸਂ ਸਂ -
ਏ ऽ ਕਾ ਹੀ	ਸੇ ऽ ਵਾ ऽ	ਏ ऽ ਕੋ ऽ	ਗੁ ਰ ਤੇ ऽ
×	2	0	3
ਸਂਨੀ ਧ੍ਨੀ ਸਰੇਂ ਸਂਨੀ	ਧ੍ ਪ		
ਜਾऽ ऽऽ ऽऽ ऽऽ	ਪੈ ऽ		
×	2		

*ਪ੍ਰਸਤੁਤ ਸ਼ਬਦ ਦੇ ਬਾਕੀ ਅੰਤਰਿਆਂ ਨੂੰ ਇਸੀ ਧੁਨ ਤੇ ਗਾਉਣ ਲਈ ਵੇਖੋ : ਸ੍ਰੀ ਗੁਰੂ ਗ੍ਰੰਥ ਸਾਹਿਬ, ਪੰਨਾ ੮੮੫

ਅਵਿਸਤ੍ਰਿਤ ਰਾਗ

ਰਾਗ ਮਾਰਵਾ

ਰੇਮ ਵਿਕਰਤ ਜਾਤੀ ਸ਼ਾੜਵ ਅਰੁ ਰਿਧ ਸੰਵਾਦ।
ਪੰਚਮ ਵਰਜਿਅ ਸਾਂਏ ਸਮੇਂ, ਗਾਵਤ ਮਾਰਵਾ ਰਾਗ ॥

ਇਸ ਰਾਗ ਨੂੰ ਮਾਰਵਾ ਥਾਟ ਤੋਂ ਉਤਪੰਨ ਮੰਨਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਇਸ ਲਈ ਇਹ ਕਿਹਾ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ ਕਿ ਮਾਰਵਾ ਰਾਗ ਆਪਣੇ ਹੀ ਨਾਮ ਵਾਲੇ ਥਾਟ ਦਾ ਆਸ਼ਰਿਅ ਰਾਗ ਹੈ। ਇਸ ਵਿਚ ਰਿਖਬ ਕੋਮਲ, ਮਧਿਅਮ ਤੀਬਰ ਅਤੇ ਬਾਕੀ ਸਵਰ ਸ਼ੁਧ ਹਨ। ਪੰਚਮ ਪੂਰਣ ਰੂਪ ਵਿਚ ਵਰਜਿਤ ਹੋਣ ਕਰਕੇ ਇਸਦੀ ਜਾਤੀ ਸ਼ਾੜਵ ਸ਼ਾੜਵ ਹੈ। ਵਾਦੀ ਸਵਰ ਕੋਮਲ ਰਿਖਬ ਅਤੇ ਸੰਵਾਦੀ ਸਵਰ ਸ਼ੁਧ ਧੈਵਤ ਮੰਨਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਰਾਗ ਨੂੰ ਵਾਦੀ ਸਮਵਾਦੀ ਦੇ ਸਬੰਧ ਵਿਚ ਰਾਗ ਨਿਯਮਾਂ ਦਾ ਅਪਵਾਦ ਮੰਨਿਆ ਗਿਆ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਕਿਸੇ ਵੀ ਰਾਗ ਦੇ ਵਾਦੀ ਅਤੇ ਸੰਵਾਦੀ ਸਵਰਾਂ ਵਿਚ ਸੰਵਾਦ ਹੋਣਾ ਜ਼ਰੂਰੀ ਹੈ ਜੋ ਇਸ ਰਾਗ ਵਿਚ ਬਿਲਕੁਲ ਨਹੀਂ ਹੈ। ਗਾਇਨ ਵਾਦਨ ਦਾ ਸਮਾਂ ਸ਼ਾਮ ਚਾਰ ਵਜੇ ਤੋਂ ਸੱਤ ਵਜੇ ਤਕ ਦਾ ਹੈ ਇਸ ਕਰਕੇ ਇਹ ਸ਼ਾਮ ਵੇਲੇ ਦਾ ਸੰਧੀ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ ਰਾਗ ਮੰਨਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।

ਮਾਰਵਾ ਰਾਗ ਦਾ ਓਠਾਅ 'ਨ਼ੀ ਰੇ' ਸਵਰਾਂ ਤੋਂ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਰਿਖਬ ਸਵਰ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਵਾਦੀ ਸਵਰ ਦਾ ਮਹੱਤਵ ਬਣਾਈ ਰੱਖਣ ਲਈ ਸ਼ੜਜ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਘੱਟ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਤਾਰ ਸਪਤਕ ਦਾ ਸ਼ੜਜ ਲਗਾਉਣ ਵੇਲੇ, ਨਿਸ਼ਾਦ ਸਵਰ ਨੂੰ ਵਕਰ ਕਰ ਦਿੱਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਅਤੇ 'ਮ ਧ ਨੀ ਧ ਸਂ' ਜਾਂ ਸਿੱਧਾ ਹੀ 'ਮ ਧ ਸਂ' ਸਵਰ ਸੰਗਤੀ ਪ੍ਰਯੋਗ ਹੋ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਰਾਗ ਨੂੰ ਪਰਮੇਲ ਪ੍ਰਵੇਸ਼ਕ ਰਾਗਾਂ ਦੀ ਸ਼੍ਰੇਣੀ ਵਿਚ ਵੀ ਰਖਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਇਹ ਰਾਗ ਮਾਰਵਾ ਥਾਟ ਤੋਂ ਕਲਿਆਣ ਥਾਟ ਦੇ ਰਾਗਾਂ ਵਿਚ ਪ੍ਰਵੇਸ਼ ਕਰਾਉਂਦਾ ਹੈ। ਪੰਚਮ ਸਵਰ ਵਰਜਿਤ ਹੋਣ ਕਰਕੇ ਤਾਨਪੁਰੇ ਦੀ ਪਹਿਲੀ ਤਾਰ ਨੂੰ ਮੰਦਰ ਨਿਸ਼ਾਦ ਤੇ ਮਿਲਾ ਲਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਹ ਚੰਚਲ ਪ੍ਰਕਿਰਤੀ ਦਾ ਰਾਗ ਹੈ। ਰਾਗ ਪੂਰੀਆ, ਸੋਹਨੀ ਅਤੇ ਮਾਰਵਾ ਰਾਗ ਵਿਚ ਸਵਰ ਤਾਂ ਸਮਾਨ ਲਗਦੇ ਹਨ ਪਰ ਚਲਨ ਦੀ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀ ਤੋਂ ਇਹ ਤਿੰਨੋਂ ਰਾਗ ਆਪਸ ਵਿਚ ਵੱਖਰੇ ਹੋ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਸੋਹਨੀ ਰਾਗ ਵਿਚ ਤਾਰ ਸ਼ੜਜ, ਪੂਰੀਆ ਵਿਚ ਗੰਧਾਰ ਨਿਸ਼ਾਦ ਜਦਕਿ ਮਾਰਵਾ ਰਾਗ ਵਿਚ ਰਿਖਬ ਧੈਵਤ ਪ੍ਰਬਲ ਸੁਰ ਹਨ। ਮਾਰਵਾ ਵਿਚ ਮੀਂਡ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਨਹੀਂ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਰਾਗ ਦਾ ਵਿਸਤਾਰ ਵਧੇਰੇ ਮੱਧ ਸਪਤਕ ਵਿਚ ਹੀ ਹੁੰਦਾ ਹੈ।

ਅਰੋਹ — ਸ, ਨ਼ੀ ਰੁੇ, ਗ ਮ ਧ, ਨੀ ਰੁੇਂ ਸਂ।
ਅਵਰੋਹ — ਰੁੇਂ ਨੀ ਧ, ਮ ਗ ਰੁੇ, ਸ।
ਮੁੱਖ ਅੰਗ — ਨ਼ੀ ਰੁੇ ਗ ਮ ਧ, ਮ ਗ ਰੁੇ, ਸ।

ਸਵਰ ਵਿਸਤਾਰ

1. ਸ, ਨ਼ੀ ਰੇ੍, ਨ਼ੀ ਰੇ੍ ਗ ਰੇ੍, ਨ਼ੀ ਰੇ੍ ਨ਼ੀ ਧ਼, ਮ਼ੰ ਧ਼ ਨ਼ੀ ਧ਼, ਮ਼ੰ ਧ਼ ਸ।
2. ਨ਼ੀ ਰੇ੍, ਨ਼ੀ ਰੇ੍ ਗ ਰੇ੍, ਰੇ੍ ਨ਼ੀ ਧ਼ ਨ਼ੀ ਰੇ੍, ਮ਼ੰ ਧ਼ ਨ਼ੀ ਧ਼ ਨ਼ੀ ਰੇ੍, ਰੇ੍ ਗ ਮੰ ਗ ਰੇ੍, ਗ ਰੇ੍ ਨ਼ੀ ਧ਼ ਨ਼ੀ ਰੇ੍ ਸ।
3. ਨ਼ੀ ਰੇ੍ ਗ ਮੰ ਧ ऽ ਮੰ ਗ ਰੇ੍, ਰੇ੍ ਗ ਮੰ ਧ, ਮੰ ਧ ਮੰ ਧ ਨੀ ਧ, ਨੀ ਧ ਨੀ ਰੇਂ੍ ऽ ਰੇਂ੍ ਨੀ ਧ, ਨੀ ਧ ਮੰ ਧ ਮੰ ਗ ਰੇ੍, ਨ਼ੀ ਰੇ੍ ਰੇ੍ ਗ ਗ ਮੰ ਮੰ ਧ ਧ ਨੀ ਨੀ ਰੇਂ੍ ऽ ਨੀ ਧ ਮੰ ਗ ਰੇ੍, ਗ ਮੰ ਗ ਰੇ੍, ਸ।
4. ਮੰ ਧ ਨੀ ਧ, ਮੰ ਧ ਸਂ ऽ ऽ ਸਂ ਨੀ ਰੇਂ੍ ऽ ਸਂ, ਰੇਂ੍ ਨੀ ਧ ਮੰ ਧ ਸਂ, ਨੀ ਰੇਂ੍, ਨੀ ਰੇਂ੍ ਗਂ ਰੇਂ੍, ਰੇਂ੍ ਨੀ ਧ ਮੰ ਗ ਰੇ੍, ਰੇ੍ ਰੇਂ੍ ਸਂ, ਨੀ ਰੇਂ੍ ਨੀ ਧ, ਮੰ ਧ ਮੰ ਨੀ ਧ, ਮੰ ਧ ਮੰ ਗ ਰੇ੍, ਗ ਮੰ ਗ ਰੇ੍, ਨ਼ੀ ਧ਼ ਨ਼ੀ ਰੇ੍ ਸ।

ਰਾਗ ਮੁਲਤਾਨੀ

ਤੀਵਰ ਮਨਿ ਕੋਮਲ ਰਿਗਧ ਆਰੋਹਨ ਰਿਧ ਹਾਨਿ।
ਪਸ ਵਾਦੀ ਸੰਵਾਦਿਤੇ ਗੁਨਿ ਗਾਵਤ ਮੁਲਤਾਨਿ॥

ਮੁਲਤਾਨੀ ਰਾਗ ਤੋੜੀ ਥਾਟ ਦਾ ਰਾਗ ਹੈ। ਇਸ ਵਿਚ ਰਿਖਬ, ਧੈਵਤ, ਗੰਧਾਰ ਸਵਰ ਕੋਮਲ ਅਤੇ ਮੱਧਿਅਮ ਸਵਰ ਤੀਬਰ ਪ੍ਰਯੋਗ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਆਰੋਹ ਵਿਚ ਰਿਖਬ ਧੈਵਤ ਸਵਰ ਵਰਜਿਤ ਅਤੇ ਅਵਰੋਹ ਸੰਪੂਰਣ ਹੋਣ ਕਰਕੇ ਇਸਦੀ ਜਾਤੀ ਔਡਵ ਸੰਪੂਰਨ ਮੰਨੀ ਗਈ ਹੈ। ਵਾਦੀ ਸਵਰ ਪੰਚਮ ਅਤੇ ਸੰਵਾਦੀ ਸਵਰ ਸ਼ੜਜ ਹੈ। ਦਿਨ ਦੇ ਚੌਥੇ ਪਹਿਰ ਵਿਚ ਗਾਇਆ ਵਜਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।

ਇਹ ਇਕ ਪ੍ਰਾਚੀਨ ਰਾਗ ਹੈ। 'ਰਾਗ ਤਰੰਗਣੀ' ਅਤੇ 'ਹਿਰਦੈ ਕੌਤਕ' ਆਦਿ ਗ੍ਰੰਥਾਂ ਵਿਚ ਵਿਚ ਵੀ ਇਸਦਾ ਵਰਨਣ ਮਿਲਦਾ ਹੈ। ਸੰਭਵ ਹੈ ਕਿ ਇਸ ਰਾਗ ਦਾ ਨਾਮਕਰਣ ਵੀ 'ਮੁਲਤਾਨ' ਪ੍ਰਾਂਤ ਉੱਪਰ ਹੀ ਹੋਇਆ ਹੋਵੇ ਜਿਵੇਂ ਜੌਨਪੁਰ ਤੋਂ ਜੌਨਪੁਰੀ, ਕਲਿੰਗ ਤੋਂ ਕਲਿੰਗੜਾ ਆਦਿ। ਮੁਲਤਾਨੀ ਰਾਗ ਵਿਚ 'ਮੰ ਗੁ' ਦੀ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਸੰਗਤੀ ਬਾਰ ਬਾਰ ਪ੍ਰਯੋਗ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਨਿਸ਼ਾਦ ਇਸ ਰਾਗ ਦਾ ਗ੍ਰਹਿ ਸਵਰ ਹੈ ਇਸ ਲਈ ਆਲਾਪ ਅਤੇ ਤਾਨ ਮੰਦਰ ਨਿਸ਼ਾਦ ਤੋਂ ਹੀ ਆਰੰਭ ਕੀਤੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਨ਼ੀ ਸ ਲੈਣ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਕੋਮਲ ਗੰਧਾਰ ਤੇ ਜਾਣ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਤੀਬਰ ਮੱਧਿਅਮ ਨੂੰ ਛੋਹਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਤੋੜੀ ਮੁਲਤਾਨੀ ਰਾਗ ਦੇ ਨੇੜੇ ਹੈ ਪਰੰਤੂ ਤੋੜੀ ਵਿਚ ਰਿਖਬ ਅਤੇ ਧੈਵਤ ਖੁਲ ਕੇ ਪ੍ਰਯੋਗ ਕੀਤੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ ਜਦਕਿ ਮੁਲਤਾਨੀ ਦੇ ਆਰੋਹ ਵਿਚ ਇਹ ਸਵਰ ਵਰਜਿਤ ਹਨ ਅਤੇ ਅਵਰੋਹ ਵਿਚ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਸੀਮਤ ਹੈ। ਰਿਖਬ ਧੈਵਤ ਸਵਰਾਂ ਦਾ ਇਹ ਅਵਰੋਹਾਤਮਕ ਪ੍ਰਯੋਗ ਗੁਰੂ ਮੁਖ ਤੋਂ ਬਿਨਾਂ ਸਿਖਣਾ ਸੰਭਵ ਨਹੀਂ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਇਹ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਢੰਗ ਨਾਲ ਲਗਾਏ ਜਾਂਦੇ ਹਨ।

ਇਹ ਇਕ ਪਰਮੇਲ ਪ੍ਰਵੇਸ਼ਕ ਰਾਗ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਇਹ ਤੋੜੀ ਥਾਟ ਦੇ ਰਾਗਾਂ ਤੋਂ ਪੂਰਵੀ ਥਾਟ ਦੇ ਰਾਗਾਂ ਵਿਚ ਪ੍ਰਵੇਸ਼ ਕਰਾਉਂਦਾ ਹੈ। ਮੁਲਤਾਨੀ ਸਾਧਾਰਣ ਪ੍ਰਕਿਰਤੀ ਦਾ ਰਾਗ ਹੈ ਤੇ ਇਸਦਾ ਚਲਨ ਤਿੰਨਾਂ ਸਪਤਕਾਂ ਵਿਚ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਸ਼ੜਜ, ਗੰਧਾਰ, ਪੰਚਮ, ਅਤੇ ਨਿਸ਼ਾਦ ਸਵਰਾਂ ਉਪਰ ਨਿਆਸ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਹ ਰਾਗ ਗੰਭੀਰ ਅਤੇ ਮਰਦਾਨੀ ਆਵਾਜ਼ ਲਈ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਢੁਕਵਾਂ ਹੈ।

ਅਰੋਹ — ਨ਼ੀ ਸ, ਮੰਗੁ ਮੰ ਪ, ਨੀ ਸਂ।
ਅਵਰੋਹ — ਸਂ ਨੀ ਧੁ ਪ, ਮੰ ਗੁ, ਰੇ੍ ਸ।
ਮੁੱਖ ਅੰਗ — ਨੀ ਸ ਮੰ ਗੁ ਮੰ ਪ, ਮੰ ਗੁ ਮੰ ਗੁ, ਰੇ੍ ਸ।

ਸਵਰ ਵਿਸਤਾਰ

1. ਸ, ਨ਼ੀ ਸ, ਮੰਗੁ ਮੰ ऽ ਗੁ, ਗੁ ਮੰ ਪ, ਮੰ ਗੁ ਮੰ ਗੁ, ਰੇ੍ ਸ, ਨ਼ੀ ਸ, ਨ਼ੀ ऽ ਧੁ਼ ਪ, ਮ਼ੰ ਪ਼ ਨ਼ੀ ਸ, ਨ਼ੀ ਸ ਗੁ ਰੇ੍ ਸ।

2. ਨ਼ੀ ਸ ਮੰਗ ਮੰ ਽ ਪ, ਗ ਮੰ ਗ ਮੰ ਗ ਪ, ਪ ਗ ਮੰ ਗ ਽ ਪ, ਧ ਪ, ਧ ਪ ਮੰ ਽ ਪ, ਪ ਮੰ ਪ ਗ ਽ ਮੰ ਪ, ਧ ਪ ਮੰ ਪ, ਪ ਮੰ ਗ ਮੰ ਽ ਗ, ਮੰ ਗ ਰੇ ਸ।
3. ਨੀ ਸ ਗ ਮੰ ਪ, ਗ ਮੰ ਪ ਨੀ ਽ ਧ ਪ, ਗ ਮੰ ਪ ਨੀ, ਨੀ ਧ ਪ, ਮੰ ਪ ਨੀ ਽ ਧ ਪ, ਗ ਮੰ ਪ ਨੀ ਽ ਧ ਪ, ਧ ਪ ਮੰ ਪ ਮੰ ਗ ਮੰ ਽ ਗ, ਗ ਮੰ ਗ ਪ ਮੰ ਪ ਧ ਮੰ ਪ ਗ, ਨੀ ਧ ਪ ਮੰ ਗ, ਨ਼ੀ ਨੀ ਧ ਪ ਮੰ ਗ, ਮੰ ਗ ਰੇ ਸ।
4. ਗ ਮੰ ਪ ਨੀ ਽ ਸਂ, ਪ ਨੀ ਸਂ, ਨੀ ਸਂ ਗਂ ਰੇਂ ਸ, ਨੀ ਸਂ ਗਂ ਮੰ ਽ ਗਂ ਮੰ ਗਂ ਰੇਂ ਸਂ, ਗਂ ਰੇਂ ਸਂ ਨੀ ਸਂ ਨੀ, ਪ ਨੀ ਸਂ ਗਂ ਰੇਂ ਸਂ, ਸਂ ਨੀ ਧ ਪ, ਮੰ ਪ ਨੀ ਧ ਪ, ਧ ਪ ਮੰ ਪ ਗ, ਮੰ ਗ ਰੇ ਸ।

ਰਾਗ ਗੁਣਕਲੀ

ਇਹ ਰਾਗ ਭੈਰਵ ਥਾਟ ਤੋਂ ਉਤਪੰਨ ਮੰਨਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਰਾਗ ਰਿਖਬ ਅਤੇ ਧੈਵਤ ਸਵਰ ਕੋਮਲ ਹਨ। ਗੰਧਾਰ ਅਤੇ ਨਿਸ਼ਾਦ ਸਵਰ ਵਰਜਿਤ ਹੋਣ ਕਰਕੇ ਇਸਦੀ ਜਾਤੀ ਔਡਵ ਔਡਵ ਮੰਨੀ ਗਈ ਹੈ। ਵਾਦੀ ਸੰਵਾਦੀ ਸਵਰਾਂ ਦੇ ਸਬੰਧ ਵਿਚ ਮਤਭੇਦ ਪਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਕੁਝ ਲੋਕ ਧੈਵਤ ਵਾਦੀ ਅਤੇ ਰਿਖਬ ਨੂੰ ਸੰਵਾਦੀ ਮੰਨਦੇ ਹਨ ਪਰੰਤੂ ਦੂਸਰੇ ਮਤ ਅਨੁਸਾਰ ਮੱਧਿਅਮ ਵਾਦੀ ਅਤੇ ਸ਼ੜਜ ਸੰਵਾਦੀ ਮੰਨਿਆ ਗਿਆ ਹੈ। ਇਸ ਰਾਗ ਦੇ ਗਾਇਨ ਵਾਦਨ ਦਾ ਸਮਾਂ ਦਿਨ ਦਾ ਪਹਿਲਾ ਪਹਿਰ ਮੰਨਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਹ ਰਾਗ ਸ਼ਾਂਤ ਅਤੇ ਗੰਭੀਰ ਹੋਣ ਕਰਕੇ ਵਿਲੰਬਿਤ ਖਿਆਲ ਲਈ ਵਧੇਰੇ ਢੁਕਵਾਂ ਹੈ।

ਗੁਣਕਲੀ ਦੇ ਨੇੜੇ ਦਾ ਰਾਗ ਜੋਗੀਆ ਹੈ ਪਰੰਤੂ ਜੋਗੀਆ ਆਸਾਵਰੀ ਦੇ ਚਲਨ ਨਾਲ ਜਦਕਿ ਗੁਣਕਲੀ ਭੈਰਵ ਦੇ ਚਲਨ ਨਾਲ ਗਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਜੋਗੀਆ ਵਿਚ ਨਿਸ਼ਾਦ ਦਾ ਅਲਪ ਪ੍ਰਯੋਗ ਵੀ ਉਸਨੂੰ ਗੁਣਕਲੀ ਤੋਂ ਵੱਖਰਾ ਰਖਦਾ ਹੈ। ਗੁਣਕਲੀ ਨੂੰ ਬਹੁਤ ਲੋਕ 'ਗੁਣਕਰੀ' ਦੇ ਨਾਮ ਨਾਲ ਵੀ ਪੁਕਾਰਦੇ ਹਨ। ਇਕ ਹੋਰ ਗੁਣਕਲੀ ਰਾਗ ਬਿਲਾਵਲ ਥਾਟ ਦੇ ਅੰਤਰਗਤ ਵੀ ਪ੍ਰਚਲਿਤ ਹੈ ਜੋ ਭੈਰਵ ਥਾਟ ਦੀ ਗੁਣਕਲੀ ਨਾਲੋਂ ਬਿਲਕੁਲ ਵੱਖਰਾ ਹੈ।

ਆਰੋਹ — ਸ ਰੇ ਮ ਪ ਧ ਸਂ।
ਅਵਰੋਹ — ਸਂ ਧ ਪ ਮ ਰੇ ਸ।
ਮੁੱਖ ਅੰਗ — ਮ ਪ ਧ ਮ, ਪ ਮ ਰੇ ਸ ਧ਼ ਸ।

ਸਵਰ ਵਿਸਤਾਰ

1. ਸ, ਧ਼ ਸ, ਧ਼ ਸ ਰੇ ਸ, ਸ ਧ਼ ਪ਼, ਮ਼ ਪ਼ ਧ਼ ਸ, ਧ਼ ਸ ਧ਼ ਰੇ ਸ, ਸ ਰੇ ਮ, ਮ ਰੇ ਸ।
2. ਧ਼ ਸ ਰੇ ਸ, ਸ ਰੇ ਮ, ਧ਼ ਸ ਰੇ ਮ, ਸ ਰੇ ਸ ਮ, ਪ ਮ, ਪ ਮ ਰੇ ਮ, ਮ ਰੇ ਮ ਪ ਮ, ਪ ਮ ਰੇ ਸ, ਧ਼ ਸ।
3. ਸ ਰੇ ਮ, ਰੇ ਮ ਪ ਮ, ਮ ਪ ਧ ਪ, ਰੇ ਮ ਪ ਧ ਪ, ਧ ਪ ਮ ਪ, ਪ ਧ ਮ ਪ ਮ, ਪ ਮ ਰੇ ਮ ਪ ਧ ਧ ਽ ਪ, ਧ ਪ ਮ ਪ, ਪ ਮ ਰੇ ਸ।
4. ਮ ਪ ਧ ਽ ਸਂ, ਧ ਪ ਮ ਪ ਧ ਽ ਸਂ, ਧ ਸਂ ਰੇਂ ਽ ਸਂ, ਸਂ ਰੇਂ ਮਂ ਽ ਰੇਂ ਮਂ ਰੇਂ ਸਂ, ਸਂ ਧ ਮ ਪ, ਮ ਪ ਧ ਸਂ ਽ ਧ ਪ ਮ ਪ, ਧ ਪ ਮ ਪ ਮ, ਰੇ ਸ, ਧ਼ ਸ।

ਰਾਗਾਂ ਦਾ ਤੁਲਨਾਤਮਕ ਅਧਿਐਨ

ਭੈਰਵ ਅਤੇ ਰਾਮਕਲੀ ਦੀ ਤੁਲਨਾ

ਸਮਾਨਤਾਵਾਂ— 1. ਦੋਵੇਂ ਰਾਗਾਂ ਦਾ ਥਾਟ ਭੈਰਵ ਹੈ।

2. ਦੋਵੇਂ ਰਾਗਾਂ ਵਿਚ ਰਿਖਬ, ਧੈਵਤ, ਸਵਰ ਕੋਮਲ ਪ੍ਰਯੋਗ ਕੀਤੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ।
3. ਦੋਵੇਂ ਰਾਗਾਂ ਵਿਚ ਕੋਈ ਸਵਰ ਵਰਜਿਤ ਨਹੀਂ ਇਸ ਲਈ ਦੋਵੇਂ ਰਾਗਾਂ ਦੀ ਜਾਤੀ ਸੰਪੂਰਨ-ਸੰਪੂਰਣ ਹੈ।
4. ਦੋਵੇਂ ਰਾਗ ਪ੍ਰਾਤ ਕਾਲ ਵਿਚ ਗਾਏ ਵਜਾਏ ਜਾਂਦੇ ਹਨ।

ਵਿਭਿੰਨਤਾਵਾਂ—1. ਰਾਮਕਲੀ ਰਾਗ ਚੰਚਲ ਪ੍ਰਕਿਰਤੀ ਦਾ ਰਾਗ ਹੈ ਜਦਕਿ ਭੈਰਵ ਗੰਭੀਰ ਅਤੇ ਸ਼ਾਂਤ ਪ੍ਰਕਿਰਤੀ ਦਾ ਰਾਗ ਹੈ।

2. ਭੈਰਵ ਰਾਗ ਵਧੇਰੇ ਕਰਕੇ ਮੰਦਰ ਅਤੇ ਮੱਧ ਸਪਤਕਾਂ ਵਿਚ ਗਾਇਆ ਵਜਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਰਾਮਕਲੀ ਰਾਗ ਦਾ ਵਿਸਤਾਰ ਮੱਧ ਅਤੇ ਤਾਰ ਸਪਤਕਾਂ ਵਿਚ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਹੈ।
3. ਭੈਰਵ ਰਾਗ ਵਿਚ ਰਿਖਬ ਅਤੇ ਧੈਵਤ ਸਵਰਾਂ ਤੇ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਆਂਦੋਲਨ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਜੋ ਭੈਰਵ ਦੀ ਗੰਭੀਰਤਾ ਦਰਸਾਉਂਦਾ ਹੈ ਜਦਕਿ ਰਾਮਕਲੀ ਦੇ ਰਿਖਬ ਅਤੇ ਧੈਵਤ ਸਵਰ ਸਾਧਾਰਣ ਢੰਗ ਨਾਲ ਲਗਾਏ ਜਾਂਦੇ ਹਨ।
4. ਦੋਵੇਂ ਰਾਗਾਂ ਵਿਚ ਸਭ ਨਾਲੋਂ ਮੁੱਖ ਫਰਕ ਸਵਰਾਂ ਦਾ ਹੈ। ਰਾਮਕਲੀ ਵਿਚ ਦੋਵੇਂ ਮਧਿਅਮ ਅਤੇ ਦੋਵੇਂ ਨਿਸ਼ਾਦ ਸਵਰਾਂ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਹੈ ਜਦਕਿ ਭੈਰਵ ਵਿਚ ਕੇਵਲ ਸ਼ੁਧ ਮਧਿਅਮ ਅਤੇ ਸ਼ੁਧ ਨਿਸ਼ਾਦ ਦਾ ਹੀ ਪ੍ਰਯੋਗ ਹੈ।
5. ਭੈਰਵ ਰਾਗ ਵਿਚ ਮੀਂਡ ਦੇ ਨਾਲ ਕੋਮਲ ਰਿਖਬ ਤੇ ਆਉਂਦੇ ਹਨ ਜਦਕਿ ਰਾਮਕਲੀ ਵਿਚ 'ਗ ਮ ਗ ਰੇ ਸ' ਰਾਹੀਂ ਸਾਧਾਰਣ ਪ੍ਰਯੋਗ ਹੈ।
6. ਰਾਮਕਲੀ ਰਾਗ ਵਿਚ 'ਮੰ ਪ ਧੁ ਨੀ ਧੁ ਪ' ਟੁਕੜਾ ਉਸਦੀ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਪਹਿਚਾਨ ਹੈ ਜੋ ਭੈਰਵ ਨਾਲੋਂ ਬਿਲਕੁਲ ਸੁਤੰਤਰ ਹੈ।

ਰਾਮਕਲੀ ਅਤੇ ਗੁਣਕਲੀ ਦੀ ਤੁਲਨਾ

ਸਮਾਨਤਾਵਾਂ— 1. ਦੋਵੇਂ ਰਾਗਾਂ ਦੀ ਉਤਪਤੀ ਭੈਰਵ ਥਾਟ ਤੋਂ ਹੋਈ ਮੰਨੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ।

2. ਰਿਖਬ ਅਤੇ ਧੈਵਤ ਸਵਰ ਦੋਵੇਂ ਰਾਗਾਂ ਵਿਚ ਕੋਮਲ ਪ੍ਰਯੋਗ ਹੁੰਦੇ ਹਨ।
3. ਦੋਵੇਂ ਰਾਗ ਸਵੇਰ ਵੇਲੇ ਗਾਏ ਬਜਾਏ ਜਾਂਦੇ ਹਨ।
4. ਦੋਵੇਂ ਰਾਗਾਂ ਦਾ ਵਿਸਤਾਰ ਤਿੰਨਾਂ ਸਪਤਕਾਂ ਵਿਚ ਹੁੰਦਾ ਹੈ।
5. ਦੋਵੇਂ ਰਾਗ ਆਧੁਨਿਕ ਸਮੇਂ ਵਿਚ ਬੇਹੱਦ ਪ੍ਰਚਲਿਤ ਹਨ।

ਵਿਭਿੰਨਤਾਵਾਂ—1. ਰਾਮਕਲੀ ਰਾਗ ਵਿਚ ਦੋਵੇਂ ਮੱਧਿਅਮ ਅਤੇ ਦੋਵੇਂ ਨਿਸ਼ਾਦ ਸਵਰ ਪ੍ਰਯੋਗ ਹੁੰਦੇ ਹਨ ਜਦਕਿ ਗੁਣਕਲੀ ਰਾਗ ਵਿਚ ਇਹ ਸਵਰ ਬਿਲਕੁਲ ਵਰਜਿਤ ਹਨ।

2. ਰਾਮਕਲੀ ਰਾਗ ਦਾ ਵਾਦੀ ਸਵਰ ਪੰਚਮ ਅਤੇ ਸੰਵਾਦੀ ਸਵਰ ਸ਼ੜਜ ਹੈ ਜਦਕਿ ਗੁਣਕਲੀ ਵਿਚ ਧੈਵਤ ਸਵਰ ਵਾਦੀ ਅਤੇ ਰਿਖਬ ਸੰਵਾਦੀ ਹੈ।
3. ਗੁਣਕਲੀ ਰਾਗ ਔੜਵ ਔੜਵ ਜਾਤੀ ਦਾ ਰਾਗ ਹੈ ਪਰੰਤੂ ਰਾਮਕਲੀ ਸੰਪੂਰਣ ਸੰਪੂਰਣ ਜਾਤੀ ਦਾ ਰਾਗ ਹੈ।
4. ਗੁਣਕਲੀ ਰਾਗ ਵਿਚ ਕਿਸੇ ਵੀ ਸਵਰ ਦੇ ਦੋ ਰੂਪ ਪ੍ਰਯੋਗ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦੇ ਪਰ ਰਾਮਕਲੀ ਵਿਚ ਹੁੰਦੇ ਹਨ।
5. ਰਾਮਕਲੀ ਰਾਗ ਦੀ ਰਚਨਾ ਭੈਰਵ ਵਿਚ ਦੋ ਸਵਰ ਵਧਾ ਕੇ ਹੋਈ ਹੈ ਜਦਕਿ ਗੁਣਕਲੀ ਦੀ ਰਚਨਾ ਭੈਰਵ ਰਾਗ ਵਿਚੋਂ ਦੋ ਸਵਰ ਵਰਜਿਤ ਕਰਨ ਨਾਲ ਹੋਈ ਹੈ।

ਤੋੜੀ ਅਤੇ ਮੁਲਤਾਨੀ ਦੀ ਤੁਲਨਾ

ਸਮਾਨਤਾਵਾਂ— 1. ਇਹ ਦੋਨੋਂ ਰਾਗ ਤੋੜੀ ਥਾਟ ਤੋਂ ਉਤਪੰਨ ਮੰਨੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ।

2. ਦੋਵੇਂ ਰਾਗਾਂ ਵਿਚ ਰਿਖਬ, ਗੰਧਾਰ ਅਤੇ ਧੈਵਤ ਸਵਰ ਕੋਮਲ ਪ੍ਰਯੋਗ ਹੁੰਦੇ ਹਨ ਅਤੇ ਮੱਧਿਅਮ ਸਵਰ ਤੀਬਰ ਹੈ।
3. ਦੋਵੇਂ ਰਾਗਾਂ ਦੀ ਪ੍ਰਕਿਰਤੀ ਸ਼ਾਂਤ ਅਤੇ ਗੰਭੀਰ ਹੈ।
4. ਦੋਵੇਂ ਰਾਗਾਂ ਦਾ ਅਵਰੋਹ ਸੰਪੂਰਣ ਹੈ ਅਤੇ ਸੱਤ ਸਵਰ ਇਕੋ ਜਿਹੇ ਪ੍ਰਯੋਗ ਹੁੰਦੇ ਹਨ।
5. ਦੋਵੇਂ ਰਾਗਾਂ ਵਿਚ ਗੰਧਾਰ ਸਵਰ ਕਾਫੀ ਮਹੱਤਵਪੂਰਣ ਹੈ।

ਵਿਭਿੰਨਤਾਵਾਂ—1. ਮੁਲਤਾਨੀ ਰਾਗ ਦੇ ਆਰੋਹ ਵਿਚ ਰਿਖਬ ਅਤੇ ਧੈਵਤ ਸਵਰ ਵਰਜਿਤ ਹਨ ਇਸ ਲਈ ਇਸਦੀ ਜਾਤੀ ਔੜਵ ਸੰਪੂਰਣ ਹੈ ਜਦਕਿ ਤੋੜੀ ਸੰਪੂਰਣ-ਸੰਪੂਰਣ ਜਾਤੀ ਦਾ ਰਾਗ ਹੈ।

2. ਮੁਲਤਾਨੀ ਰਾਗ ਦਾ ਵਾਦੀ ਸਵਰ ਪੰਚਮ ਅਤੇ ਸੰਵਾਦੀ ਸ਼ੜਜ ਹੈ ਜਦਕਿ ਤੋੜੀ ਰਾਗ ਦਾ ਵਾਦੀ ਸਵਰ ਧੈਵਤ ਅਤੇ ਸੰਵਾਦੀ ਸਵਰ ਗੰਧਾਰ ਹੈ।
3. ਤੋੜੀ ਇਕ ਆਸ਼ਰਿਅ ਰਾਗ ਹੈ ਜਦਕਿ ਮੁਲਤਾਨੀ ਉਸਦਾ ਜਨਿਅ ਰਾਗ ਹੈ।
4. ਮੁਲਤਾਨੀ ਪਰਮੇਲ ਪ੍ਰਵੇਸ਼ਕ ਰਾਗ ਹੈ, ਤੋੜੀ ਨਹੀਂ।
5. ਮੁਲਤਾਨੀ ਰਾਗ ਦੇ ਆਲਾਪ ਅਤੇ ਤਾਨ ਮੰਦਰ ਨਿਸ਼ਾਦ ਤੋਂ ਸ਼ੁਰੂ ਹੁੰਦੇ ਹਨ ਜੋ ਇਸਦਾ ਗ੍ਰਹਿ ਸਵਰ ਹੈ ਪਰ ਤੋੜੀ ਰਾਗ ਵਿਚ ਇਹ ਕਾਰਜ ਸ਼ੜਜ ਸਵਰ ਨਿਭਾਉਂਦਾ ਹੈ।
6. ਮੁਲਤਾਨੀ ਰਾਗ ਵਿਚ ਕੋਮਲ ਰਿਖਬ ਅਤੇ ਕੋਮਲ ਧੈਵਤ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਢੰਗ ਨਾਲ ਪ੍ਰਯੋਗ ਕਰਕੇ ਅਲਪ ਰੱਖੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ ਜਦਕਿ ਤੋੜੀ ਰਾਗ ਵਿਚ ਇਹ ਸਵਰ ਬਹੁਤ ਮਹੱਤਵਪੂਰਣ ਹਨ।
7. ਮੁਲਤਾਨੀ ਰਾਗ ਦਿਨ ਦੇ ਆਖਰੀ ਪਹਿਰ ਵਿਚ ਗਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਪਰੰਤੂ ਤੋੜੀ ਰਾਗ ਦਿਨ ਦੇ ਦੂਜੇ ਪਹਿਰੇ ਵਿਚ ਸੋਭਦਾ ਹੈ।

ਮਧੂਵੰਤੀ ਅਤੇ ਮੁਲਤਾਨੀ ਦੀ ਤੁਲਨਾ

ਸਮਾਨਤਾਵਾਂ—
1. ਦੋਵੇਂ ਰਾਗ ਤੋੜੀ ਥਾਟ ਤੋਂ ਉਤਪੰਨ ਮੰਨੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ।
2. ਦੋਵੇਂ ਰਾਗਾਂ ਵਿਚ ਗੰਧਾਰ ਕੋਮਲ, ਮਧਿਅਮ ਤੀਵਰ, ਨਿਸ਼ਾਦ ਸ਼ੁਧ ਪ੍ਰਯੋਗ ਹੁੰਦਾ ਹੈ।
3. ਦੋਵੇਂ ਹੀ ਰਾਗਾਂ ਦੀ ਜਾਤੀ ਔਡਵ ਸੰਪੂਰਣ ਹੈ।
4. ਦੋਵੇਂ ਰਾਗਾਂ ਦੇ ਆਰੋਹ ਵਿਚ ਇਕੋ ਜਿਹੇ ਸਵਰ ਹੀ ਪ੍ਰਯੋਗ ਹੁੰਦੇ ਹਨ।
5. ਮੰਦਰ ਨਿਸ਼ਾਦ ਦੋਵਾਂ ਦਾ ਗ੍ਰਹਿ ਸਵਰ ਹੈ ਇਸ ਲਈ ਦੋਵਾਂ ਦੇ ਆਲਾਪ ਤਾਨ ਇਸ ਸਵਰ ਤੋਂ ਆਰੰਭੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ।
6. ਦੋਵਾਂ ਦਾ ਵਾਦੀ ਸਵਰ ਪੰਚਮ ਹੈ।
7. ਦੋਵੇਂ ਰਾਗਾਂ ਵਿਚ ਸ਼ੜਜ, ਗੰਧਾਰ, ਪੰਚਮ ਅਤੇ ਨਿਸ਼ਾਦ ਸਵਰਾਂ ਤੇ ਨਿਆਸ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।
8. ਦੋਵੇਂ ਰਾਗਾਂ ਦੇ ਗੰਧਾਰ ਉਪਰ ਮੱਧਿਅਮ ਸਵਰ ਦਾ ਕਣ ਲਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।
9. ਦੋਵੇਂ ਰਾਗਾਂ ਵਿਚ 'ਮੰ ਗ' ਦੀ ਸਵਰ ਸੰਗਤੀ ਬਾਰ ਬਾਰ ਲਈ ਜਾਂਦੀ ਹੈ।

ਵਿਭਿੰਨਤਾਵਾਂ—
1. ਮਧੂਵੰਤੀ ਰਾਗ ਵਿਚ ਰਿਖਬ ਅਤੇ ਧੈਵਤ ਸਵਰ ਸ਼ੁਧ ਪਰ ਮੁਲਤਾਨੀ ਰਾਗ ਵਿਚ ਇਹ ਸਵਰ ਕੋਮਲ ਪ੍ਰਯੋਗ ਹੁੰਦੇ ਹਨ।
2. ਮੁਲਤਾਨੀ ਵਿਚ ਕੋਮਲ ਰਿਖਬ ਅਤੇ ਧੈਵਤ ਦਾ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਢੰਗ ਨਾਲ ਅਲਪ ਪ੍ਰਯੋਗ ਹੈ ਜਦਕਿ ਮਧੂਵੰਤੀ ਵਿਚ ਰਿਖਬ ਉਪਰ ਨਿਆਸ ਹੈ।
3. ਮਧੂਵੰਤੀ ਦਿਨ ਦੇ ਤੀਸਰੇ ਪਹਿਰ ਵਿਚ ਜਦਕਿ ਮੁਲਤਾਨੀ ਦਿਨ ਦੇ ਚੌਥੇ ਪਹਿਰ ਵਿਚ ਗਾਇਆ ਬਜਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।
4. ਮਧੂਵੰਤੀ ਦਾ ਸੰਵਾਦੀ ਸਵਰ ਰਿਖਬ ਹੈ ਜਦਕਿ ਮੁਲਤਾਨੀ ਰਾਗ ਦਾ ਸੰਵਾਦੀ ਸਵਰ ਸ਼ੜਜ ਹੈ।
5. ਮੁਲਤਾਨੀ ਰਾਗ ਤੋੜੀ ਥਾਟ ਦਾ ਮੁੱਖ ਰਾਗ ਹੈ ਪਰ ਮਧੂਵੰਤੀ ਰਾਗ ਨੂੰ ਮੁਲਤਾਨੀ ਨਾਲ ਸਬੰਧਿਤ ਹੋਣ ਕਰਕੇ ਹੀ ਤੋੜੀ ਥਾਟ ਵਿਚ ਰੱਖਿਆ ਗਿਆ ਹੈ।
6. ਮਧੂਵੰਤੀ ਦੇ ਰਿਖਬ ਨੂੰ ਸ਼ੜਜ ਦੇ ਕਣ ਨਾਲ ਲਗਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ, ਮੁਲਤਾਨੀ ਵਿਚ ਅਜਿਹਾ ਕੁਝ ਨਹੀਂ।
7. ਮਧੂਵੰਤੀ ਮੁਲਤਾਨੀ ਨਾਲੋਂ ਆਧੁਨਿਕ ਰਾਗ ਹੈ।

ਸੋਹਨੀ ਅਤੇ ਮਾਰਵਾ ਦੀ ਤੁਲਨਾ

ਸਮਾਨਤਾਵਾਂ—
1. ਇਹ ਦੋਵੇਂ ਰਾਗ ਮਾਰਵਾ ਥਾਟ ਤੋਂ ਉਤਪੰਨੇ ਮੰਨੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ।
2. ਪੰਚਮ ਸਵਰ ਦੋਵੇਂ ਰਾਗਾਂ ਵਿਚ ਵਰਜਿਤ ਹੈ।
3. ਦੋਵੇਂ ਰਾਗਾਂ ਵਿਚ ਰਿਖਬ ਸਵਰ ਕੋਮਲ, ਮੱਧਿਅਮ ਸਵਰ ਤੀਬਰ ਅਤੇ ਬਾਕੀ ਸਵਰ ਸ਼ੁਧ ਰੂਪ ਵਿਚ ਪ੍ਰਯੋਗ ਹੁੰਦੇ ਹਨ।
4. ਧੈਵਤ ਸਵਰ ਦੋਵੇਂ ਰਾਗਾਂ ਵਿਚ ਪ੍ਰਬਲ ਹੈ।

ਵਿਭਿੰਨਤਾਵਾਂ—
1. ਸੋਹਨੀ ਔਡਵ ਸ਼ਾਡਵ ਜਾਤੀ ਦਾ, ਮਾਰਵਾ ਸ਼ਾਡਵ ਸ਼ਾਡਵ ਜਾਤੀ ਦਾ ਰਾਗ ਹੈ। ਸੋਹਨੀ ਦੇ ਆਰੋਹ ਵਿਚ ਰਿਖਬ ਸਵਰ ਵਰਜਿਤ ਹੈ।
2. ਸੋਹਨੀ ਵਿਚ ਧੈਵਤ ਵਾਦੀ ਅਤੇ ਗੰਧਾਰ ਸੰਵਾਦੀ ਸਵਰ ਹੈ ਜਦਕਿ ਮਾਰਵਾ ਵਿਚ

ਰਿਖਬ ਵਾਦੀ ਅਤੇ ਧੈਵਤ ਸਵਰ ਸੰਵਾਦੀ ਹੈ।

3. ਸੋਹਨੀ ਰਾਗ ਉਤਰਾਂਗਵਾਦੀ ਰਾਗ ਹੈ ਜਦਕਿ ਮਾਰਵਾ ਪੂਰਵਾਂਗਵਾਦੀ ਰਾਗ ਹੈ।
4. ਸੋਹਨੀ ਰਾਗ ਵਿਚ ਤਾਰ ਸ਼ੜਜ ਵਧੇਰੇ ਪ੍ਰਬਲ ਸਵਰ ਹੈ ਜੋ ਵਧੇਰੇ ਚਮਕਦਾ ਹੈ ਜਦਕਿ ਮਾਰਵਾ ਰਾਗ ਵਿਚ ਸ਼ੜਜ, ਰਿਖਬ ਦੇ ਪ੍ਰਭਾਵ ਅਧੀਨ ਆਪਣਾ ਮਹੱਤਵ ਖੋ ਦਿੰਦਾ ਹੈ।
5. ਮਾਰਵਾ ਰਾਗ ਮੱਧ ਸਪਤਕ ਵਿਚ ਵਧੇਰੇ ਸੋਭਦਾ ਹੈ ਜਦਕਿ ਸੋਹਨੀ ਤਾਰ ਸਪਤਕ ਵਿਚ।
6. ਮਾਰਵਾ ਵਿਚ ਰਿਖਬ ਅਤੇ ਧੈਵਤ ਤੇ ਨਿਆਸ ਨਾਲ ਇਹ ਰਾਗ ਖਿੜਦਾ ਹੈ ਜਦਕਿ ਸੋਹਨੀ ਰਾਗ ਗੰਧਾਰ, ਧੈਵਤ ਅਤੇ ਤਾਰ ਸ਼ੜਜ ਤੇ ਨਿਆਂਸ ਕਰਨ ਨਾਲ ਸਪਸ਼ਟ ਹੁੰਦਾ ਹੈ।
7. ਮਾਰਵਾ ਰਾਗ ਰਾਤ ਦੇ ਪਹਿਲੇ ਪਹਿਰ ਵਿਚ ਜਦਕਿ ਸੋਹਨੀ ਰਾਤ ਦੇ ਅਖੀਰਲੇ ਪਹਿਰ ਵਿਚ ਗਾਇਆ ਵਜਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।

ਮੀਆਂ ਮਲਹਾਰ ਅਤੇ ਬਹਾਰ ਦੀ ਤੁਲਨਾ

ਸਮਾਨਤਾਵਾਂ—

1. ਦੋਵੇਂ ਹੀ ਰਾਗਾਂ ਦੀ ਉਤਪਤੀ ਕਾਫੀ ਥਾਟ ਤੋਂ ਹੋਈ ਹੈ।
2. ਗੰਧਾਰ ਸਵਰ ਦੋਵੇਂ ਰਾਗਾਂ ਵਿਚ ਕੋਮਲ ਅਤੇ ਨਿਸ਼ਾਦ ਸਵਰ ਦੇ ਦੋਵੇਂ ਰੂਪ ਪ੍ਰਯੋਗ ਹੁੰਦੇ ਹਨ।
3. ਗੰਧਾਰ ਸਵਰ ਦੋਵੇਂ ਰਾਗਾਂ ਵਿਚ ਵਕਰ ਰੂਪ ਵਿਚ ਪ੍ਰਯੋਗ ਹੁੰਦਾ ਹੈ।
4. ਦੋਵੇਂ ਅੱਧੀ ਰਾਤ ਵੇਲੇ ਗਾਏ ਜਾਂਦੇ ਹਹਨ।
5. ਦੋਵੇਂ ਰਾਗਾਂ ਵਿਚ 'ਗੁ ਮ ਰੇ ਸ' ਅਤੇ 'ਨੁੀ ਧ ਨੀ ਸਂ' ਸਵਰ ਸੰਗਤੀਆਂ ਪ੍ਰਯੋਗ ਹੁੰਦੀਆਂ ਹਨ।
6. ਦੋਵੇਂ ਰਾਗ ਰੁਤ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਨਾਲ ਸਬੰਧਿਤ ਹਨ।

ਵਿਭਿੰਨਤਾਵਾਂ—

1. ਮੀਆਂ ਮਲਹਾਰ ਦਾ ਕੋਮਲ ਗੰਧਾਰ ਆਂਦੋਲਿਤ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਪਰ ਬਹਾਰ ਰਾਗ ਵਿਚ ਇਸ ਸਵਰ ਤੇ ਆਂਦੋਲਨ ਨਹੀਂ ਹੈ।
2. ਮੀਆਂ ਮਲਹਾਰ ਦਾ ਚਲਨ ਮੰਦਰ ਅਤੇ ਮੱਧ ਸਪਤਕਾਂ ਵਿਚ ਹੈ ਜਦਕਿ ਬਹਾਰ ਮੱਧ ਅਤੇ ਤਾਰ ਸਪਤਕ ਵਿਚ ਚਮਕਦਾ ਹੈ।
3. ਬਹਾਰ ਰਾਗ 'ਸ ਮ' ਦੀ ਸਵਰ ਸੰਗਤੀ ਨਾਲ ਉਠਦਾ ਹੈ ਜਦਕਿ ਮੀਆਂ ਮਲਹਾਰ ਵਿਚ ਸ ਰੇ ਪ ਦੀ ਸਵਰ ਸੰਗਤੀ ਰਾਗਵਾਚਕ ਹੈ।
4. 'ਨੁੀ ਧ ਨੀ ਸਂ' ਸਵਰ ਸਮੂਹ ਭਾਵੇਂ ਕਿ ਦੋਵੇਂ ਰਾਗਾਂ ਵਿਚ ਲਗਦਾ ਹੈ ਪਰ ਬਹਾਰ ਰਾਗ ਵਿਚ ਇਹ ਚਾਰੇ ਸਵਰ ਬਰਾਬਰ ਲੰਬਾਈ ਨਾਲ ਲਗਾਏ ਜਾਂਦੇ ਹਨ ਜਦਕਿ ਮੀਆਂ ਮਲਹਾਰ ਵਿਚ ਦੋਵੇਂ ਨਿਸ਼ਾਦ ਸੁਰਾਂ ਦੇ ਵਿਚਕਾਰ ਧੈਵਤ ਨੂੰ ਕੇਵਲ ਛੋਹਿਆ ਹੀ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।
5. ਬਹਾਰ ਦੇ ਮੰਦਰ ਸਪਤਕ ਵਿਚ 'ਨੁੀ ਧ ਨੀ ਸ' ਸਵਰ ਸਮੂਹ ਨਹੀਂ ਪ੍ਰਯੋਗ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਜਦਕਿ ਮੀਆਂ ਮਲਹਾਰ ਵਿਚ ਇਹ ਸਵਰ ਦੋਵੇਂ ਸਪਤਕਾਂ ਵਿਚ ਬਾਰ ਬਾਰ ਲਗਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।

ਠੁਮਰੀਆਂ

ਠੁਮਰੀ—ਰਾਗ ਪੀਲੂ—ਤਾਲ ਰੂਪਕ

ਸਥਾਈ : ਦੇਖੀ ਛਬ ਆਜ ਸ਼ਿਆਮ ਸੁੰਦਰ, ਬੰਸੀ ਬਜਾਵਤ ਜਮੁਨਾ ਤਟ ਪਰ ।

ਅੰਤਰਾ : ਗਲ ਵੈਜੰਤੀ ਮਾਲ ਬਿਰਾਜਤ, ਮਨ ਮੇਂ ਮੋਰੇ ਬਸੀ ਮੂਰਤੰ ਮਨਹਰ ॥

ਸਥਾਈ

ਗੁਮ	ਨ਼ੀ	ਪ	ਗੁ	ਗੁ	ਨ਼ੀ	ਸ	ਗੁ	-	ਸ	ਗ	-	ਮ	ਮ
ਦੇS	S	ਖੀ	ਛ	ਬ	ਆ	ਜ	ਸ਼ਿਆ	S	ਮ	ਸੁੰ	S	ਦ	ਰ
×			2		3		×			2		3	
ਪ	ਪ	ਪ	ਪੁਧੁ	ਨ਼ੀ	ਧ	ਪ	ਪ	ਧੁ	ਪ	ਮ	(ਪ)	ਮ	ਗ
ਬੰ	ਸੀ	ਬ	ਜਾS	S	ਵ	ਤ	ਜ	ਮੁ	ਨਾ	ਤ	ਟ	ਪ	ਰ
×			2		3		×			2		3	

ਅੰਤਰਾ

ਨ਼ੀ	ਧ	ਨੀ	ਸਂ	ਸਂ	ਸਂ	-	ਪ	ਨੀ	ਸਂ	ਗੁਂ	-	ਨੀ	ਸਂ
ਗ	ਲ	ਵੈ	ਜੰ	S	ਤੀ	S	ਮਾ	ਲ	ਬਿ	ਰਾ	S	ਜ	ਤ
×			2		3		×			2		3	
ਨੀ	ਸਂ	ਨ਼ੀ	ਧ	ਪ	ਗ	ਮ	ਗੁਮ	ਨ਼ੀ	ਪ	ਗੁ	ਗੁ	ਨ਼ੀ	ਸ
ਮ	ਨ	ਮੇ	ਮੋ	ਰੇ	ਬ	ਸੀ	ਮੂS	ਰ	ਤ	ਮ	ਨ	ਹ	ਰ
×			2		3		×			2		3	

ਠੁਮਰੀ—ਰਾਗ ਸੋਹਨੀ—ਤੀਨ ਤਾਲ

ਸਥਾਈ : ਤੋਰੀ ਮੋਰੀ ਬਾਤ ਸੋ ਮੋਰੀ ਤੋਰੀ, ਨਿਰਖ ਲੀ ਤੋਰੀ ਮੋਰੀ ਜੀਆ ਕੀ ਜੀਆ ਮੇਂ

ਅੰਤਰਾ : ਨੰਦ ਲਲਨ ਜਿਨ ਲਲਨਪਨ ਕਰੀਏ, ਜੀਆ ਲੇ ਜੀਆ ਕੀ ਦਰ ਮਤ ਨਿਪਾਤ

ਸਥਾਈ

										ਮੰ	-	ਧ	ਨੀ	-	ਸਂ
										ਤੋ	ऽ	ਰੀ	ਮੋ	ऽ	ਰੀ
												3			
ਰੇਂ	-	ਸਂ	ਰੇਂ	ਸਂ	ਨੀ	ਸਂ	ਸਂ	-	ਧ,	ਨੀ	ਧ	ਮੰ	ਗ	-	ਰੇ
ਬਾ	ऽ	ਤ	ਸੋ	ਮੋ	ऽ	ਰੀ	ਤੋ	ऽ	ਰੀ,	ਨਿ	ਰ	ਖ	ਲੀ	ऽ	ਤੋ
×				2				0				3			
-	ਸ,	ਗ	ਗ	ਮੰ	ਧ	ਨੀ	ਧ	ਮੰ	ਗ						
ऽ	ਰੀ,	ਮੋ	ਰੀ	ਜੀ	ਆ	ਕੀ	ਜੀ	ਆ	ਮੇਂ						
×				2				0							

ਅੰਤਰਾ

												ਗ	-	ਮੰ	ਧ
												ਨੰ	ऽ	ਦ	ਲ
												3			
ਨੀ	ਨੀ	ਸਂ	ਸਂ	ਸਂ	ਰੇਂ	ਸਂ	ਨੀ	ਸਂ	ਧ	ਨੀ	ਧ	ਮੰ	ਧ	ਮੰ	ਗ
ਲ	ਨ	ਜਿ	ਨ	ਲ	ਲ	ਨ	ਪ	ਨ	ਕ	ਰੀ	ਏ	ਜੀ	ਆ	ਲੇ	ਜੀ
×				2				0				3			
ਮੰ	ਗ	ਰੇ	ਸ	ਸ	ਨ਼ੀ	ਸ	ਗ	-	ਗ						
ਆ	ਕੀ	ਦ	ਰ	ਮ	ਤ	ਨਿ	ਪਾ	ऽ	ਤ						
×				2				0							

ਠੁਮਰੀ—ਰਾਗ ਭੈਰਵੀ—ਤੀਨਤਾਲ

ਸਥਾਈ : ਅਬ ਤੋਰੀ ਮੋਹਨੀ ਮੋਹਨੀ ਮੂਰਤ, ਮਦਨ ਮੋਹਨ
ਦੇਖ ਵਿਆਕਲ ਭਇਓ ਰੀ ਤਨ ਮਨ ।

ਅੰਤਰਾ : ਕਲ ਨ ਪਰਤ ਪਲ ਛਿਨ ਨੰਦ ਕੇ ਲਲਨ ਪਿਆਰੇ ਬਿਨ
ਮਨਹਰ ਲੀਓ ਬਾਂਕੀ ਬਾਂਕੀ ਮਾਧੁਰੀ ਹੰਸਨ

ਸਥਾਈ												ਗੁ	ਮ	ਪ	ਧੁ
												ਅ	ਬ	ਤੋ	ਰੀ
												3			
ਪ	ਮ	ਪ	ਧੁ	ਪ	ਮ	ਗੁ	ਮ	ਗੁ	ਰੇ	ਸ	ਸ	ਨ਼ੀ	ਧ਼ੁ	ਨ਼ੀ	ਸ
ਮੋ	ਹ	ਨੀ	ਮੋ	ਹ	ਨੀ	ਮੂ	ਰ	ਤ	ਮ	ਦ	ਨ	ਮੋ	ਹ	ਨ	ਦੇ
×				2				0				3			
-	ਸ	ਗੁ	ਰੇ	ਗੁ	ਮ	ਮੰ	ਮ	ਗੁ	ਰੇ	ਸ	ਸ				
ऽ	ਖ	ਵਿਆ	ਕੁ	ਲ	ਭ	ਇਓ	ਰੀ	ਤ	ਨ	ਮ	ਨ				
×				2				0							
ਅੰਤਰਾ								ਗੁ	ਮ	ਮ	ਧੁ	ਧੁ	ਧੁ	ਨ਼ੀ	ਨ਼ੀ
								ਕ	ਲ	ਨ	ਪ	ਰ	ਤ	ਪ	ਲ
								0				3			
ਸਂ	ਸਂ	ਰੇਂ	ਗੁਂ	ਗੁਂ	ਰੇਂ	ਰੇਂ	ਰੇਂ	ਸਂ	ਨ਼ੀ	ਰੇਂ	ਸਂ	ਨ਼ੀ	ਸਂ	ਨ਼ੀ	ਧ
ਛਿ	ਨ	ਨੰ	ਦ	ਕੇ	ਲ	ਲ	ਨ	ਪਿਆ	ਰੇ	ਬਿ	ਨ	ਮ	ਨ	ਹ	ਰ
×				2				0				3			
ਪ	ਮ	ਪ	ਧੁ	ਪ	ਮ	ਗੁ	ਮ	ਗੁ	ਰੇ	ਸ	ਸ				
ਲੀ	ਓ	ਬਾਂ	ਕੀ	ਬਾਂ	ਕੀ	ਮਾ	ਧੁ	ਰੀ	ਹੰ	ਸ	ਨ				
×				2				3							

ਤਾਲ ਵਰਨਣ

ਤਾਲ ਝੂਮਰਾ (14 ਮਾਤਰਾ)

ਝੂਮਰਾ ਤਾਲ ਕੀ ਚੌਦਹ ਮਾਤਰਾ ਜਾਨ।
ਚਾਰ ਵਿਭਾਜਨ ਧਾਤ ਗਏ, ਖਾਲੀ ਮੱਧ ਪ੍ਰਮਾਨ ॥

ਮਾਤਰਾ	1	2	3	4	5	6	7
ਠੇਕਾ	ਧਿੰ	ऽਧਾ	ਤਿਰਕਿਟ	ਧਿੰ	ਧਿੰ	ਧਾਗੇ	ਤਿਰਕਿਟ
ਚਿੰਨ੍ਹ	×			2			
ਦੂਗਨ	ਧਿੰऽਧਾ	ਤਿਰਕਿਟ,ਧਿੰ	ਧਿੰਧਾਗੇ	ਤਿਰਕਿਟ,ਤਿੰ	ऽਤਾ,ਤਿਰਕਿਟ	ਧਿੰਧਿੰ	ਧਾਗੇਤਿਰਕਿਟ
ਤਿਗੁੱਣ	ਧਿੰऽਧਾਤਿਰਕਿਟ	ਧਿੰਧਿੰਧਾਗੇ	ਤਿਰਕਿਟਤਿੰऽਤਾ	ਤਿਰਕਿਟਧਿੰਧਿੰ	ਧਾਗੇਤਿਰਕਿਟਧਿੰ	ऽਧਾਤਿਰਕਿਟਧਿੰ	ਧਿੰਧਾਗੇਤਿਰਕਿਟ
ਚੌਗੁਣ	ਧਿੰऽਧਾਤਿਰਕਿਟਧਿੰ	ਧਿੰਧਾਗੇਤਿਰਕਿਟਤਿੰ	ऽਤਾਤਿਰਕਿਟਧਿੰਧਿੰ	ਧਾਗੇਤਿਰਕਿਟਧਿੰऽਧਾ	ਤਿਰਕਿਟਧਿੰਧਿੰਧਾਗੇ	ਤਿਰਕਿਟਤਿੰऽਤਾਤਿਰਕਿਟ	ਧਿੰਧਿੰਧਾਗੇਤਿਰਕਿਟ

(ਬਾਕੀ ਮਾਤਰਾਵਾਂ ਸਾਹਮਣੇ ਪੰਨੇ 173 ਤੇ)

ਮਾਤਰਾ	8	9	10	11	12	13	14
ਠੇਕਾ	ਤਿੰ	ਨ੍ਤਾ	ਤਿਰਕਿਟ	ਧਿੰ	ਧਿੰ	ਧਾਗੇ	ਤਿਰਕਿਟ
ਚਿੰਨ੍ਹ	0			3			
ਦੂਗਨ	ਧਿੰਨ੍ਧਾ	ਤਿਰਕਿਟਧਿੰ	ਧਿੰਧਾਗੇ	ਤਿਰਕਿਟਤਿੰ	ਨ੍ਤਾਤਿਰਕਿਟ	ਧਿੰਧਿੰ	ਧਾਗੇਤਿਰਕਿਟ
ਤਿਗੁੱਣ	ਤਿੰਨ੍ਤਾਤਿਰਕਿਟ	ਧਿੰਧਿੰਧਾਗੇ	ਤਿਰਕਿਟਧਿੰਨ੍ਧਾ	ਤਿਰਕਿਟਧਿੰਧਿੰ	ਧਾਗੇਤਿਰਕਿਟਤਿੰ	ਨ੍ਤਾਤਿਰਕਿਟਧਿੰ	ਧਿੰਧਾਗੇਤਿਰਕਿਟ
ਚੌਗੁਣ	ਧਿੰਨ੍ਧਾਤਿਰਕਿਟਧਿੰ	ਧਿੰਧਾਗੇਤਿਰਕਿਟਤਿੰ	ਨ੍ਤਾਤਿਰਕਿਟਧਿੰਧਿੰ	ਧਾਗੇਤਿਰਕਿਟਧਿੰਨ੍ਧਾ	ਤਿਰਕਿਟਧਿੰਧਿੰਧਾਗੇ	ਤਿਰਕਿਟਤਿੰਨ੍ਤਾਤਿਰਕਿਟ	ਧਿੰਧਿੰਧਾਗੇਤਿਰਕਿਟ

ਵਿਵਰਣ—ਝੂਮਰਾ ਤਾਲ 14 ਮਾਤਰਾ ਦੀ ਤਾਲ ਹੈ ਇਸਦੇ ਚਾਰ ਵਿਭਾਗ ਹਨ। ਪਹਿਲਾ ਤੇ ਤੀਸਰਾ ਵਿਭਾਗ ਤਿੰਨ ਤਿੰਨ ਮਾਤਰਾ ਦਾ ਅਤੇ ਦੂਜਾ ਚੌਥਾ ਵਿਭਾਗ ਚਾਰ ਚਾਰ ਮਾਤਰਾ ਦੇ ਹਨ। ਪਹਿਲੀ, ਚੌਥੀ ਅਤੇ ਗਿਆਰਵੀਂ ਮਾਤਰਾ ਤੇ ਤਾਲੀ ਹੈ ਅਤੇ ਅਠਵੀਂ ਮਾਤਰਾ ਤੇ ਖਾਲੀ ਹੈ। ਇਹ ਬੰਦ ਬੋਲਾਂ ਦੀ ਤਾਲ ਹੈ ਅਤੇ ਤਬਲੇ ਤੇ ਵਜਾਈ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਇਹ ਗੰਭੀਰ ਅਤੇ ਸ਼ਾਂਤ ਪ੍ਰਕਿਰਤੀ ਦੀ ਤਾਲ ਹੈ ਅਤੇ ਵਿਲੰਬਿਤ ਖਿਆਲ ਨਾਲ ਪ੍ਰਯੋਗ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਦੀ ਝੂਮਦੀ ਹੋਈ ਚਾਲ ਕਰਕੇ ਹੀ ਇਸਦਾ ਨਾਂ ਝੂਮਰਾ ਪਿਆ ਹੈ।

ਤਾਲ ਦੀਪਚੰਦੀ (14 ਮਾਤਰਾ)

ਚੌਦਹ ਮਾਤ੍ਰੇ ਚਾਰ ਵਿਭਾਗ ਤੀਨਤਾਲ ਇਕ ਕਾਲ।
ਧਾ ਧਿੰ ऽ ਬੋਲ ਹੈਂ ਦੀਪਚੰਦੀ ਤਾਲ ॥

ਮਾਤਰਾ	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
ਠੇਕਾ	ਧਾ	ਧਿੰ	ऽ	ਧਾ	ਗੇ	ਤਿੰ	ऽ	ਤਾ	ਤਿੰ	ऽ	ਧਾ	ਗੇ	ਧਿੰ	ऽ
ਚਿੰਨ੍ਹ	×			2				0			3			
ਦੁਗਨ	ਧਾਧਿੰ	ऽਧਾ	ਗੇਤਿੰ	ऽਤਾ	ਤਿੰऽ	ਧਾਗੇ	ਧਿੰऽ	ਧਾਧਿੰ	ऽਧਾ	ਗੇਤਿੰ	ऽਤਾ	ਤਿੰऽ	ਧਾਗੇ	ਧਿੰऽ
ਤਿਗੁੱਣ	ਧਾਧਿੰऽ	ਧਾਗੇਤਿੰ	ऽਤਾਤਿੰ	ऽਧਾਗੇ	ਧਿੰऽਧਾ	ਧਿੰऽਧਾ	ਗੇਤਿੰऽ	ਤਾਤਿੰऽ	ਧਾਗੇਧਿੰ	ऽਧਾਧਿੰ	ऽਧਾਗੇ	ਤਿੰऽਤਾ	ਤਿੰऽਧਾ	ਗੇਧਿੰऽ
ਚੌਗੁਣ	ਧਾਧਿੰऽਧਾ	ਗੇਤਿੰऽਤਾ	ਤਿੰऽਧਾਗੇ	ਧਿੰऽਧਾਧਿੰ	ऽਧਾਗੇਤਿੰ	ऽਤਾਤਿੰऽ	ਧਾਗੇਧਿੰऽ	ਧਾਧਿੰऽਧਾ	ਗੇਤਿੰऽਤਾ	ਤਿੰऽਧਾਗੇ	ਧਿੰऽਧਾਧਿੰ	ऽਧਾਗੇਤਿੰ	ऽਤਾਤਿੰऽ	ਧਾਗੇਧਿੰऽ

ਵਿਵਰਣ—ਦੀਪਚੰਦੀ 14 ਮਾਤਰਾ ਦੀ ਤਾਲ ਹੈ। ਇਸਦੇ ਚਾਰ ਵਿਭਾਗ ਹਨ। ਪਹਿਲਾ ਵਿਭਾਗ ਤਿੰਨ ਮਾਤਰਾ ਦਾ, ਦੂਜਾ ਵਿਭਾਗ ਚਾਰ ਮਾਤਰਾ ਦਾ, ਤੀਜਾ ਤਿੰਨ ਮਾਤਰਾ ਦਾ ਅਤੇ ਚੌਥਾ ਫਿਰ ਚਾਰ ਮਾਤਰਾ ਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਪਹਿਲੀ, ਚੌਥੀ ਅਤੇ ਗਿਆਰਵੀਂ ਮਾਤਰਾ ਤੇ ਤਾਲੀ ਹੈ ਅਤੇ ਅਠਵੀਂ ਮਾਤਰਾ ਤੇ ਖਾਲੀ ਹੈ। ਇਹ ਬੰਦ ਬੋਲਾਂ ਦੀ ਤਾਲ ਹੈ ਅਤੇ ਤਬਲੇ ਉਪਰ ਵਜਾਈ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਇਹ ਚੰਚਲ ਪ੍ਰਕਿਰਤੀ ਦੀ ਤਾਲ ਹੈ। ਕੁਝ ਲੋਕ ਇਸਨੂੰ ਚੰਚਲ ਜਾਂ ਚਾਚਰ ਨਾਮ ਨਾਲ ਵੀ ਪੁਕਾਰਦੇ ਹਨ। ਇਹ ਸੋਲੋ ਵਾਦਨ ਲਈ ਉਚਿਤ ਤਾਲ ਨਹੀਂ ਬਲਕਿ ਠੁਮਰੀ ਆਦਿ ਗਾਇਨ ਸ਼ੈਲੀ ਨਾਲ ਵਜਦੀ ਹੈ। ਇਹ ਮੱਧ ਲੈਅ ਵਿਚ ਹੀ ਸੋਭਦੀ ਹੈ।

ਜਤ ਤਾਲ (16 ਮਾਤਰਾ)

ਸੋਲਹ ਮਾਤਰਾ ਚਾਰ ਵਿਭਾਗ ਤੀਨਤਾਲ ਇਕ ਕਾਲ।
ਤੀਨਤਾਲ ਸਮਾਨ, ਠੁਮਰੀ ਕੇ ਹਿਤ ਯੇ ਤਾਲ ॥

ਮਾਤਰਾ	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
ਠੇਕਾ	ਧਾ	ऽ	ਧਿੰ	ऽ	ਧਾ	ਧਾ	ਧਿੰ	ऽ	ਤਾ	ऽ	ਤਿੰ	ऽ	ਧਾ	ਧਾ	ਧਿੰ	ऽ
ਚਿੰਨ੍ਹ	×				2				0				3			
ਦੁਗਨ	ਧਾऽ	ਧਿੰऽ	ਧਾਧਾ	ਧਿੰऽ	ਤਾऽ	ਤਿੰऽ	ਧਾਧਾ	ਧਿੰऽ	ਧਾऽ	ਧਿੰऽ	ਧਾਧਾ	ਧਿੰऽ	ਤਾऽ	ਤਿੰऽ	ਧਾਧਾ	ਧਿੰऽ
ਤਿਗੁੱਣ	ਧਾऽਧਿੰ	ऽਧਾਧਾ	ਧਿੰऽਤਾ	ऽਤਿੰऽ	ਧਾਧਾਧਿੰ	ऽਧਾऽ	ਧਿੰऽਧਾ	ਧਾਧਿੰऽ	ਤਾऽਤਿੰ	ऽਧਾਧਾ	ਧਿੰऽਧਾ	ऽਧਿੰऽ	ਧਾਧਾਧਿੰ	ऽਤਾऽ	ਤਿੰऽਧਾ	ਧਾਧਿੰऽ
ਚੌਗੁਣ	ਧਾऽਧਿੰऽ	ਧਾਧਾਧਿੰऽ	ਤਾऽਤਿੰऽ	ਧਾਧਾਧਿੰऽ	ਧਾऽਧਿੰऽ	ਧਾਧਾਧਿੰऽ	ਤਾऽਤਿੰऽ	ਧਾਧਾਧਿੰऽ	ਧਾऽਧਿੰऽ	ਧਾਧਾਧਿੰऽ	ਤਾऽਤਿੰऽ	ਧਾਧਾਧਿੰऽ	ਧਾऽਧਿੰऽ	ਧਾਧਾਧਿੰऽ	ਤਾऽਤਿੰऽ	ਧਾਧਾਧਿੰऽ

ਵਿਵਰਣ—ਜਤ ਤਾਲ 16 ਮਾਤਰਾ ਦੀ ਹੈ ਜਿਸ ਵਿਚ ਤੀਨਤਾਲ ਵਾਂਗ ਹੀ ਚਾਰ ਚਾਰ ਮਾਤਰਾ ਦੇ ਚਾਰ ਵਿਭਾਗ ਹਨ। ਪਹਿਲੀ, ਪੰਜਵੀਂ ਅਤੇ ਤੇਰ੍ਹਵੀਂ ਮਾਤਰਾ ਤੇ ਤਾਲੀ ਅਤੇ ਨੌਵੀਂ ਮਾਤਰਾ ਉਪਰ ਖਾਲੀ ਹੈ। ਇਹ ਬੰਦ ਬੋਲਾਂ ਦੀ ਤਾਲ ਹੈ ਅਤੇ ਤਬਲੇ ਉਪਰ ਵਜਾਈ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਮੱਧ ਲੈਅ ਦੀ ਇਹ ਤਾਲ ਠੁਮਰੀ ਗਾਇਕੀ ਦੇ ਨਾਲ ਸੰਗਤ ਹਿਤ ਪ੍ਰਯੋਗ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ।

ਤੀਵਰਾ ਤਾਲ (7 ਮਾਤਰਾ)

ਸਪਤ ਮਾਤਰਾ ਯੁਕਤ ਤੀਵਰਾ, ਤਾਲ ਭਾਗ ਸਭ ਤੀਨ।
ਇਕ ਚਾਰ ਛੇ ਤਾਲੀ ਲਗੇ, ਤਾਲ ਰੂਪ ਪ੍ਰਾਚੀਨ ॥

ਮਾਤਰਾ	1	2	3	4	5	6	7
ਠੇਕਾ	ਧਾ	ਦਿੰ	ਤਾ	ਤਿਟ	ਕਤ	ਗਦੀ	ਗਿਨ
ਚਿੰਨ੍ਹ	×			2		3	
ਦੁਗਨ	ਧਾਦਿੰ	ਤਾਤਿਟ	ਕਤਗਦੀ	ਗਿਨਧਾ	ਦਿੰਤਾ	ਤਿਟਕਤ	ਗਦੀਗਿਨ
ਤਿਗੁੱਣ	ਧਾਦਿੰਤਾ	ਤਿਟਕਤਗਦੀ	ਗਿਨਧਾਦਿੰ	ਤਾਤਿਟਕਤ	ਗਦੀਗਿਨਧਾ	ਦਿੰਤਾਤਿਟ	ਕਤਗਦੀਗਿਨ
ਚੌਗੁਣ	ਧਾਦਿੰਤਾਤਿਟ	ਕਤਗਦੀਗਿਨਧਾ	ਦਿੰਤਾਤਿਟਕਤ	ਗਦੀਗਿਨਧਾਦਿੰ	ਤਾਤਿਟਕਤਗਦੀ	ਗਿਨਧਾਦਿੰਤਾ	ਤਿਟਕਤਗਦੀਗਿਨ

ਵਿਵਰਣ—ਤੀਬਰਾ ਤਾਲ 7 ਮਾਤਰਾ ਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਦੇ ਤਿੰਨ ਵਿਭਾਗ ਹਨ। ਪਹਿਲਾ ਵਿਭਾਗ ਤਿੰਨ ਮਾਤਰਾ ਦਾ ਅਤੇ ਬਾਕੀ ਦੋਵੇਂ ਵਿਭਾਗ ਦੋ ਦੋ ਮਾਤਰਾ ਦੇ ਹਨ। ਪਹਿਲੀ, ਚੌਥੀ ਅਤੇ ਛੇਵੀਂ ਮਾਤਰਾ ਉੱਪਰ ਤਾਲੀਆਂ ਹਨ, ਖਾਲੀ ਕੋਈ ਨਹੀਂ ਹੈ। ਇਹ ਗੰਭੀਰ ਪ੍ਰਕਿਰਤੀ ਦੀ ਖੁਲ੍ਹੇ ਬੋਲਾਂ ਦੀ ਤਾਲ ਹੈ ਅਤੇ ਪਖਾਵਜ ਉਪਰ ਵਜਾਈ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਵਿਚ ਸੋਲੋ ਵਾਦਨ ਵੀ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਧਰੁਪਦ ਗਾਇਨ ਨਾਲ ਸੰਗਤ ਵਜੋਂ ਵੀ ਵਜਾਈ ਜਾਂਦੀ ਹੈ।

ਤਾਲ ਧਮਾਰ (14 ਮਾਤਰਾ)

ਚੌਦਹ ਮਾਤਰਾ ਰਚਿਤ ਯੇ ਤੀਨਤਾਲ ਇਕ ਕਾਲ।
ਬਨੀ ਧਮਾਰ ਗਾਇਕੀ ਹਿਤ, ਯੇ ਧਮਾਰ ਤਾਲ ॥

ਮਾਤਰਾ	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
ਠੇਕਾ	ਕ	ਧਿ	ਟ	ਧਿ	ਟ	ਧਾ	ऽ	ਗ	ਤਿ	ਟ	ਤਿ	ਟ	ਤਾ	ऽ
ਚਿੰਨ੍ਹ	×					2		0			3			
ਦੁਗਨ	ਕਧਿ	ਟਧਿ	ਟਧਾ	ऽਗ	ਤਿਟ	ਤਿਟ	ਤਾऽ	ਕਧਿ	ਟਧਿ	ਟਧਾ	ऽਗ	ਤਿਟ	ਤਿਟ	ਤਾऽ
ਤਿਗੁੱਣ	ਕਧਿਟ	ਧਿਟਧਾ	ऽਗਤਿ	ਟਤਿਟ	ਤਾऽਕ	ਧਿਟਧਿ	ਟਧਾऽ	ਗਤਿਟ	ਤਿਟਤਾ	ऽਕਧਿ	ਟਧਿਟ	ਧਾऽਗ	ਤਿਟਤਿ	ਟਤਾऽ
ਚੌਗੁਣ	ਕਧਿਟਧਿ	ਟਧਾऽਗ	ਤਿਟਤਿਟ	ਤਾऽਕਧਿ	ਟਧਿਟਧਾ	ऽਗਤਿਟ	ਤਿਟਤਾऽ	ਕਧਿਟਧਿ	ਟਧਾऽਗ	ਤਿਟਤਿਟ	ਤਾऽਕਧਿ	ਟਧਿਟਧਾ	ऽਗਤਿਟ	ਤਿਟਤਾऽ

ਵਿਵਰਣ—ਧਮਾਰ ਤਾਲ ਦੀਆਂ 14 ਮਾਤਰਾ ਹਨ। ਇਸਦੇ ਚਾਰ ਵਿਭਾਗ ਹਨ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚੋਂ ਪਹਿਲਾ ਪੰਜ ਮਾਤਰਾ ਦਾ, ਦੂਜਾ ਦੋ ਮਾਤਰਾ ਦਾ, ਤੀਜਾ ਤਿੰਨ ਮਾਤਰਾ ਦਾ ਅਤੇ ਚੋਥਾ ਚਾਰ ਮਾਤਰਾ ਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਪਹਿਲੀ, ਛੇਵੀਂ ਅਤੇ ਗਿਆਰਵੀਂ ਮਾਤਰਾ ਤੇ ਤਾਲੀ ਅਤੇ ਅਠਵੀਂ ਤੇ ਖਾਲੀ ਹੈ। ਇਸ ਮੱਧ ਲੈਅ ਦੀ ਤਾਲ ਦਾ ਸੁਤੰਤਰ ਵਾਦਨ ਵੀ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਜਿਸਦੇ ਅੰਤਰਗਤ ਪਰਨ ਤੋੜੇ ਪੇਸ਼ਕਾਰ ਆਦਿ ਵਜਾਏ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਇਸਦੀ ਸੰਗਤ ਮੁੱਖ ਰੂਪ ਵਿਚ ਧਮਾਰ ਗਾਇਕੀ ਨਾਲ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਨਰਿੱਤ ਨਾਲ ਵੀ ਇਹ ਵਜਾਈ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਇਹ ਖੁਲ੍ਹੇ ਬੋਲਾਂ ਦੀ ਤਾਲ ਹੈ ਅਤੇ ਪਖਾਵਜ ਉਪਰ ਵਜਾਈ ਜਾਂਦੀ ਹੈ।

ਤਾਲ ਤਿਲਵਾੜਾ (16 ਮਾਤਰਾ)

ਸੋਲਹ ਮਾਤਰਾ ਚਾਰ ਵਿਭਾਗ ਤੀਨਤਾਲ ਇਕ ਕਾਲ ।
ਬੋਲੋਂ ਮੇਂ ਅੰਤਰ ਹੈ ਲਗੇ ਸਮਾਨ ਤੀਨਤਾਲ ॥

ਮਾਤਰਾ	1	2	3	4	5	6	7	8
ਠੇਕਾ	ਧਾ	ਤਿਰਕਿਟ	ਧਿੰ	ਧਿੰ	ਧਾ	ਧਾ	ਤਿੰ	ਤਿੰ
ਚਿੰਨ੍ਹ	×				2			
ਦੁਗਨ	ਧਾਤਿਰਕਿਟ	ਧਿੰਧਿੰ	ਧਾਧਾ	ਤਿੰਤਿੰ	ਤਾਤਿਰਕਿਟ	ਧਿੰਧਿੰ	ਧਾਧਾ	ਧਿੰਧਿੰ
ਤਿਗੁੱਣ	ਧਾਤਿਹਕਿਟਧਿੰ	ਧਿੰਧਾਧਾ	ਤਿੰਤਿੰਤਾ	ਤਿਰਕਿਟਧਿੰਧਿੰ	ਧਾਧਾਧਿੰ	ਧਿੰਧਾਤਿਰਕਿਟ	ਧਿੰਧਿੰਧਾ	ਧਾਤਿੰਤਿੰ
ਚੋਗੁਣ	ਧਾਤਿਰਕਿਟਧਿੰਧਿੰ	ਧਾਧਾਤਿੰਤਿੰ	ਤਾਤਿਰਕਿਟਧਿੰਧਿੰ	ਧਾਧਾਧਿੰਧਿੰ	ਧਾਤਿਰਕਿਟਧਿੰਧਿੰ	ਧਾਧਾਤਿੰਤਿੰ	ਤਾਤਿਰਕਿਟਧਿੰਧਿੰ	ਧਾਧਾਧਿੰਧਿੰ

(ਬਾਕੀ ਮਾਤਰਾਵਾਂ ਸਾਹਮਣੇ ਪੰਨੇ 179 ਤੇ)

ਮਾਤਰਾ	9	10	11	12	13	14	15	16
ਠੇਕਾ	ਤਾ	ਤਿਰਕਿਟ	ਧਿੰ	ਧਿੰ	ਧਾ	ਧਾ	ਧਿੰ	ਧਿੰ
ਚਿੰਨ੍ਹ	0				3			
ਦੁਗਨ	ਧਾਤਿਰਕਿਟ	ਧਿੰਧਿੰ	ਧਾਧਾ	ਤਿੰਤਿੰ	ਤਾਤਿਰਕਿਟ	ਧਿੰਧਿੰ	ਧਾਧਾ	ਧਿੰਧਿੰ
ਤਿਗੁੱਣ	ਤਾਤਿਰਕਿਟਧਿੰ	ਧਿੰਧਾਧਾ	ਧਿੰਧਿੰਧਾ	ਤਿਰਕਿਟਧਿੰਧਿੰ	ਧਾਧਾਤਿੰ	ਤਿੰਤਾਤਿਰਕਿਟ	ਧਿੰਧਿੰਧਾ	ਧਾਧਿੰਧਿੰ
ਚੌਗੁਣ	ਧਾਤਿਰਕਿਟਧਿੰਧਿੰ	ਧਾਧਾਤਿੰਤਿੰ	ਤਾਤਿਰਕਿਟਧਿੰਧਿੰ	ਧਾਧਾਧਿੰਧਿੰ	ਧਾਤਿਰਕਿਟਧਿੰਧਿੰ	ਧਾਧਾਤਿੰਤਿੰ	ਤਾਤਿਰਕਿਟਧਿੰਧਿੰ	ਧਾਧਾਧਿੰਧਿੰ

ਵਿਵਰਣ—ਤਿਲਵਾੜਾ 16 ਮਾਤਰਾ ਦੀ ਤਾਲ ਹੈ। ਚਾਰ ਚਾਰ ਮਾਤਰਾਵਾਂ ਦੇ ਚਾਰ ਵਿਭਾਗ ਹਨ। ਪਹਿਲੀ, ਪੰਜਵੀਂ ਅਤੇ ਤੇਰ੍ਹਵੀਂ ਮਾਤਰਾ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਤਿੰਨ ਤਾਲੀਆਂ ਅਤੇ 9ਵੀਂ ਮਾਤਰਾ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਇਕ ਖਾਲੀ ਹੈ। ਇਹ ਬੰਦ ਬੋਲਾਂ ਦੀ ਤਾਲ ਹੈ। ਤਬਲੇ ਦੀ ਇਹ ਤਾਲ ਵਿਲੰਬਤ ਲੈਅ ਵਿਚ ਵਜਾਈ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਵਿਚ ਵਿਲੰਬਤ ਖਿਆਲ ਹੀ ਵਧੇਰੇ ਗਾਏ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਇਸ ਤਾਲ ਦੀਆਂ ਮਾਤਰਾਵਾਂ, ਖਾਲੀ ਅਤੇ ਭਰੀ, ਵਿਭਾਗ ਆਦਿ ਤੀਨਤਾਲ ਦੇ ਸਮਾਨ ਹਨ ਪਰੰਤੂ ਬੋਲਾਂ ਵਿਚ ਅੰਤਰ ਹੈ। ਇਹ ਵਿਲੰਬਤ ਲੈਅ ਦੀ ਜਦਕਿ ਤੀਨਤਾਲ ਦਰੁੱਤ ਲੈਅ ਦੀ ਤਾਲ ਹੈ।

ਸੰਗੀਤ ਸੰਬੰਧੀ ਕੁਝ ਹੋਰ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਰਚਨਾਵਾਂ

1.	*ਗੁਰਮਤਿ ਸੰਗੀਤ : ਪਰਬੰਧ ਤੇ ਪਾਸਾਰ* : ਗੁਰਨਾਮ ਸਿੰਘ	210-00
2.	*ਪੰਜਾਬੀ ਭਾਸ਼ਾਈ ਸ਼ਾਸਤਰੀ ਗਾਇਨ ਬੰਦਸ਼ਾਂ* : ਗੁਰਨਾਮ ਸਿੰਘ	180-00
3.	*ਗਾਇਨ ਬੰਦਸ਼ਾਵਲੀ* : ਗੁਰਨਾਮ ਸਿੰਘ	200-00
4.	*ਸੰਗੀਤ ਨਿਬੰਧਾਵਲੀ* : ਗੁਰਨਾਮ ਸਿੰਘ	45-00
5.	*ਸੰਗੀਤ ਸ਼ਾਸਤਰ ਅਤੇ ਗਾਇਨ ਵਿਧੀ* : ਅਨਿਲ ਨਰੂਲਾ, ਗੁਰਪ੍ਰਤਾਪ ਸਿੰਘ ਗਿੱਲ, ਦੇਵਿੰਦਰ ਕੌਰ	140-00
6.	*ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਦਾ ਇਤਿਹਾਸ* : ਯੋਗੇਂਦਰਪਾਲ ਸ਼ਰਮਾ, ਬਚਿੱਤਰ ਸਿੰਘ	60-00
7.	*ਸੰਗੀਤ ਸ਼ਾਸਤਰ ਵਿਵੇਚਨ* : ਸ਼ੰਕਰ ਲਾਲ ਮਿਸ਼ਰਾ, ਅਲਕਾ ਕਤਯਾਲ	72-00
8.	*ਤਬਲਾ ਵਾਦਨ (ਭਾਗ ਪਹਿਲਾ)* : ਮੋਹਨ ਸਿੰਘ, ਜਗਮੋਹਨ ਸ਼ਰਮਾ	140-00
9.	*ਤਬਲਾ ਵਾਦਨ (ਭਾਗ ਦੂਜਾ)* : ਮਨਮੋਹਨ ਕੁਮਾਰ ਸ਼ਰਮਾ	176-00
10.	*ਤਬਲਾ ਵਾਦਨ (ਭਾਗ ਤੀਜਾ)* : ਰਣਜੀਤ ਸਿੰਘ, ਗੁਰਦੀਪ ਸਿੰਘ	200-00
11.	*ਗੁਰਮਤਿ ਸੰਗੀਤ—ਵਿਭਿੰਨ ਪਰਿਪੇਖ* : ਗੁਰਨਾਮ ਸਿੰਘ (ਸੰਪਾਦਕ)	80-00
12.	*ਸ੍ਰੀ ਗੁਰੂ ਗ੍ਰੰਥ ਸਾਹਿਬ ਰਾਗ ਰਤਨਾਵਲੀ* : ਤਾਰਾ ਸਿੰਘ	150-00
13.	*ਸ੍ਰੀ ਗੁਰੂ ਤੇਗ ਬਹਾਦਰ ਰਾਗ ਰਤਨਾਵਲੀ* : ਤਾਰਾ ਸਿੰਘ	150-00
14.	*ਗੁਰੂ ਰਾਮ ਦਾਸ ਰਾਗ ਰਤਨਾਵਲੀ* : ਤਾਰਾ ਸਿੰਘ	280-00
15.	*ਗੁਰਬਾਣੀ ਸੰਗੀਤ ਪ੍ਰਾਚੀਨ ਰੀਤ ਰਚਨਾਵਲੀ (ਭਾਗ 1)* : ਭਾਈ ਅਵਤਾਰ ਸਿੰਘ ਰਾਗੀ, ਭਾਈ ਗੁਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਰਾਗੀ	125-00
16.	*ਗੁਰਬਾਣੀ ਸੰਗੀਤ ਪ੍ਰਾਚੀਨ ਰੀਤ ਰਤਨਾਵਲੀ (ਭਾਗ 2)* : ਭਾਈ ਅਵਤਾਰ ਸਿੰਘ ਰਾਗੀ, ਭਾਈ ਗੁਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਰਾਗੀ	200-00
17.	*ਪੰਜਾਬ ਦੇ ਲੋਕ ਨਾਚ* : ਗੁਰਨਾਮ ਸਿੰਘ	36-50
18.	*ਪੰਜਾਬ ਦੇ ਲੋਕ ਸਾਜ* : ਅਨਿਲ ਨਰੂਲਾ	20-00
19.	*ਪੰਜਾਬ ਦੀਆਂ ਲੋਕ ਧੁਨਾਂ* : ਗੁਰਪ੍ਰਤਾਪ ਸਿੰਘ ਗਿੱਲ	25-00
20.	*ਵਾਦਨ ਸਾਗਰ (ਭਾਗ ਦੂਜਾ)* : ਕੰਵਰ ਮ੍ਰਿਗੇਂਦਰ ਸਿੰਘ (ਸੰਪਾਦਕ : ਤਾਰਾ ਸਿੰਘ)	150-00

ਵਧੇਰੇ ਜਾਣਕਾਰੀ ਲਈ ਨਿਮਨ ਪਤੇ ਤੇ ਸੰਪਰਕ ਕਰੋ :

ਪਬਲੀਕੇਸ਼ਨ ਬਿਊਰੋ

ਪੰਜਾਬੀ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਪਟਿਆਲਾ–147 002